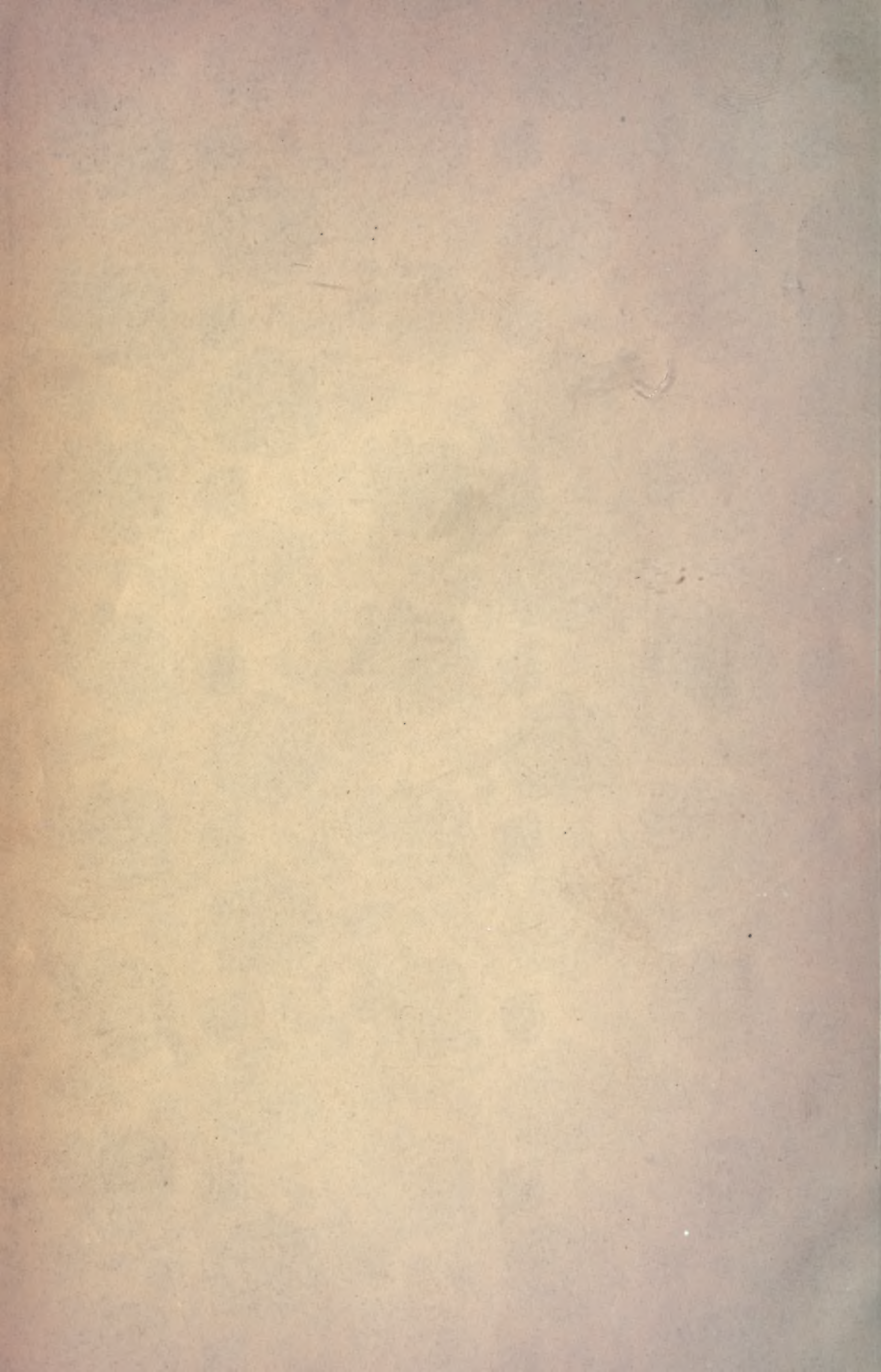
Carl Weitbrecht

Das Deutsche Drama



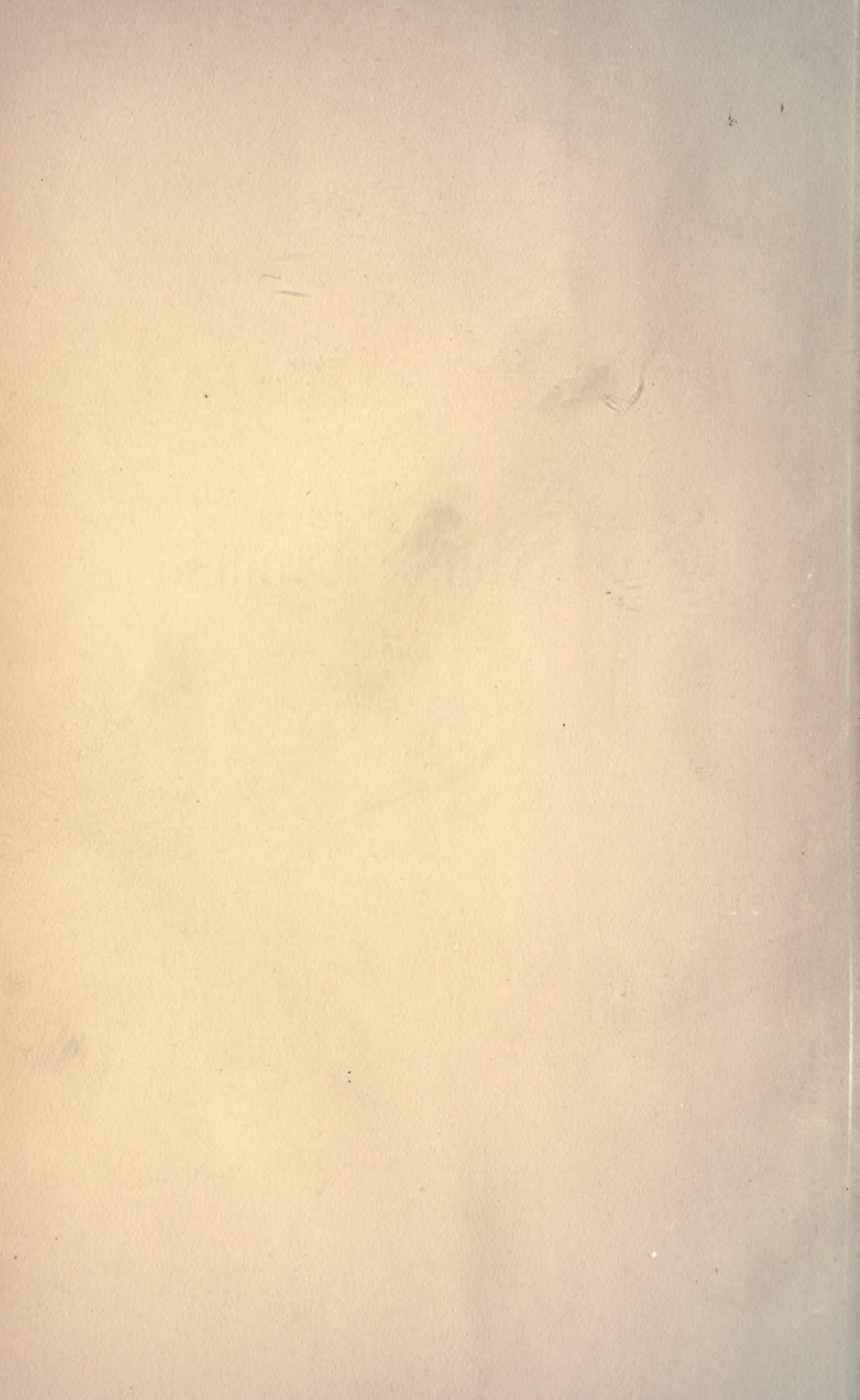






Das Deutsche Drama.





Das

Deutsche Drama

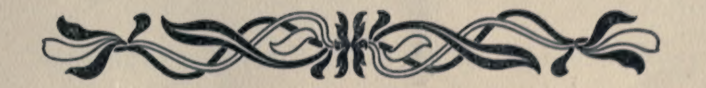
Grundzüge seiner Aesthetik

Von

Carl Weitbrecht



›Harmonie‹
Verlagsgesellschaft für Literatur und Kunst.
Berlin W. 8.
1900.



Einleitung.

Nicht zum erstenmal, aber wieder einmal sind die ästhetischen Begriffe, im besonderen die Begriffe vom Drama, in ein starkes Schwanken, um nicht zu sagen in übeln Wirrwarr geraten. Bei den Deutschen wenigstens, und das gereicht ihnen an und für sich nicht einmal zur Schande: besser hie und da einmal ein wenig Durcheinander als ein zahmes und faules Verliegen in starren Kunstüberlieferungen. Damit hat's freilich bei uns keine große Gefahr, es ließe sich sogar in mancher Hinsicht bedauern, daß wir zu wenig feste Kunstüberlieferungen mehr haben — oder daß wir solche noch nicht haben. Das deutsche Drama insbesondere ist verhältnismäßig noch zu jung und der Deutsche, wenn er dichtet und denkt, liebt zu sehr seine Freiheit, als daß sich in Deutschland ein einigermaßen feststehender dramaturgischer Regelkodex hätte bilden können, etwa wie in Frankreich.

Auch das ist an sich kein Schade; aber wenn dann allemal die Zeiten kommen, da ein Geschlecht von Deutschen glaubt, wieder bei der Erschaffung der Welt beginnen, die Kunst und Aesthetik ganz neu erfinden zu müssen, dann pflegt es eine Zeit lang sehr bunt und kraus herzugehen und die Begriffsverwirrungen und Geschmacksverirrungen greifen bei den Schaffenden, bei der Kritik und beim Publikum in verheerender Weise um sich. Es wird dann Zeit, daß wenigstens die Aesthetik sich frage, ob es denn nicht doch etwas Festes gebe, das nicht erst erfunden werden müsse, sondern nur gefunden und gesehen und festgestellt werden dürfe, damit der eingerissene Wirrwarr sich wieder einigermaßen lichte — wenn auch nur bei denen, die sich noch ein Bedürfnis nach festen Standpunkten und Maßstäben gewahrt haben.

Daß wir uns etwa seit zwei Jahrzehnten wieder in diesem Falle befinden, und daß das insbesondere auf das deutsche Drama zutrifft, wird kein ruhiger Beobachter unserer modernen Zustände in Abrede ziehen. Unsere Dramatiker wissen fast ausnahmslos nicht mehr, was sie wollen, so fest auch viele eine Zeit lang auf das schon wieder wackelige Dogma des Naturalismus geschworen haben. Die gangbare Kritik und Dramaturgie weiß ebenso wenig oder noch weniger, was sie will; sie treibt steuerlos in den Zeitströmungen mit, auch wenn sie nicht völlig in

Reportertum und Reklamewesen verkommen ist. Das große Publikum vollends weiß gar nicht mehr, wo es dran ist; es läßt sich vom augenblicklichen Theatererfolg, und sei dieser noch so plump oder künstlich gemacht, bald dahin bald dorthin schleppen, läßt sich von der sogenannten Kritik heute das und morgen jenes einblasen, hört hie und da einmal etwas läuten von neuen, verheißungsvollen, mit allem Veralteten aufräumenden Theorieen in der Aesthetik und Dramaturgie, ist heute hingerissen und wird morgen stutzig, wird aber im ganzen vor eitel innerer Unsicherheit nahezu verdrießlich und gleichgiltig. Ernster Gebildete verspüren und zeigen etwas wie Abneigung gegen das Theater und übertragen sie auf das Drama selbst, wissen aber vielfach auch nicht recht, warum, und haben eine dunkle Ahnung davon, daß ihnen doch das eigentliche Urteil, ein wohlbegründeter Standpunkt in Sachen des Dramas fehlt. Wir sind eben in Deutschland noch ziemlich weit davon entfernt, für das Drama ein Publikum mit einigermaßen sicherem Geschmack zu haben — Geschmack im Sinne einer Urteilsfähigkeit, die auf instinktiv gewordenem sachlichen Verständnis beruht; und so hat das deutsche Publikum noch blutwenig Einfluß auf die Entwicklung unserer dramatischen Kunst, es ist dem Belieben und dem Geschäftsbetrieb der Theaterleiter, den herumtastenden Versuchen der Dramatiker, dem haltlosen

Geschwätz der Tageskritik und dem Lärm kleiner aber umtriebiger Parteien und großstädtischer Premierenbesucher wehrlos preisgegeben. Und doch könnte ein urteilsfähigeres Publikum von gründlicher Gebildeten zwar kein großes Drama schaffen, wenn die dramatischen Dichter dazu fehlen, aber es könnte durch nachdrückliche Aufmunterung und Ablehnung eine schärfere Sonderung fördern helfen zwischen dem, was wirkliche dramatische Kunst und dem, was nur blendende Scheindramatik und äußerlich theatralische Verzerrung des Dramatischen ist. Das wäre möglich, wenn die tiefer Gebildeten sich nicht entweder mürrisch vom Theater zurückzögen oder sich auf den üblichen maßstablosen Meinungsaustausch beim Bier oder Thee beschränkten, wobei keiner den andern überzeugt oder vom andern lernt, weil man über die einfachsten grundlegenden Begriffe nicht klar und einig ist; wenn man sich vielmehr gerade in diesen Kreisen bemühte, über das Wesen des Dramatischen, seine natürlichen Lebensgesetze und Lebensbedingungen, seine Wirkungs- und Darstellungsmittel sich einige grundsätzliche Klarheit zu verschaffen, also eine zusammenhängende ästhetisch-dramaturgische Erkenntnis zu gewinnen. Man braucht dazu kein Fachmann zu werden, weder in wissenschaftlicher Aesthetik noch in praktischer Bühnenkunde; wohl aber muß man dem weitverbreiteten Wahn den Abschied geben, daß man in

solchen Dingen gar nichts ernsthaft zu lernen brauche, daß das dramaturgische Verständnis jedem angeboren sei oder daß einige Brocken Schulweisheit aus der Literaturstunde, daß namentlich ein gewohnheitsmäßiges Institheaterlaufen und Kritikenlesen genüge, um den Menschen der dramatischen Kunst gegenüber urteilsfähig zu machen.

Der schwerste Irrtum, in dem die dramatischen Neuerungsversuche der letzten Jahrzehnte befangen waren, war der, man schaffe ein neues Drama, das Drama der Zukunft, wenn man nur einfach die vorhandenen dramatischen Formen für überlebt erkläre, sie willkürlich sprenge. Da man aber doch sofort etwas an die Stelle setzen mußte, so griff man ohne Besinnen nach den Darstellungsformen des naturalistischen Romanes mit seinen Zustands- und Milieuschilderungen, den man soeben bei Franzosen und Russen zu bewundern angefangen hatte, und impfte diese dem Drama auf; oder man bemühte sich, die ganz individuelle, in gewissen Beziehungen jener Romantechnik verwandte dramatische Technik des Skandinaviers Ibsen nachzuahmen und in das deutsche Drama einzuführen. Als sich mit der Zeit herausstellte, wie wenig dabei für das Drama als Drama herauskomme, tastete man wieder nach den verachteten älteren Formen herum, ohne doch den Mut zu finden, mit der Theorie des Naturalismus grundsätzlich zu brechen — und so

sind wir jetzt glücklich dahin gekommen, daß die vermeintlich überwundene Seichtigkeit und Plattheit des Modedramas der siebziger Jahre ihre glorreiche Auferstehung auf der deutschen Bühne scheint feiern zu wollen.

Es ist schnell gesagt: wir müssen ein neues Drama haben, das bisherige ist veraltet! Ein wirklich neues Drama kann einer Nation nur durch einen neuen großen Lebensgehalt geschaffen werden, wenn dieser reif genug ist, um in machtvollen dichterischen Persönlichkeiten künstlerische Gestalt zu gewinnen. Ob sich dann dieser Gehalt auch ungeahnte neue Formen schaffen wird, darüber ist zum voraus garnichts zu sagen; es ist möglich, daß das geschieht, es ist aber ebenso gut möglich, ja wahrscheinlicher, daß ein neuer Gehalt zwar ältere Kunstformen umprägen, erweitern, vertiefen, erhöhen wird, daß er aber vorhandene Formen insoweit ruhig weiterbenutzen wird, als sie dem besonderen Wesen der dramatischen Kunst entsprechen und sich in der Entwicklung dieser Kunst auf dem besonderen Boden einer Nation als angemessen und wirkungsvoll erprobt haben. Jenen neuen Lebensgehalt besitzen wir aber zur Zeit noch nicht in dem erforderlichen Reifegrad, er ist bestenfalls im allmählichen Werden und Reifen begriffen, wenn auch in ziemlich anderer Weise, als die lauten Herolde der „Moderne“ in den letzten Jahrzehnten meinten und

verkündigten. Ist er einmal imstande, ein neues, großes Drama aus sich hervorzutreiben, so werden sich auch etwaige neue Formen von selbst geben. Inzwischen gilt es nicht, mit dem Vorhandenen in den Tag hinein aufzuräumen, sondern es gilt, sich darüber klar zu werden, was etwa an dem Vorhandenen dauernd, weil wesentlich, das heißt im psychologisch-ästhetischen Wesen der dramatischen Kunst begründet ist. Und hiefür liegt als Untersuchungsmaterial nicht ein zu gründendes Drama der Zukunft vor, sondern das Drama auf der Entwicklungsstufe, die es thatsächlich unter den Bedingungen seines Wesens und Werdens bis jetzt erreicht hat. Dieses Drama sich darauf anzusehen, was es von den allgemeinen Lebensbedingungen und Lebensgesetzen der dramatischen Kunst offenbart, wie weit das gewissen allgemeineren und besonderen psychologischen und ästhetischen Thatsachen und Gesetzen entspricht und in ihnen begründet ist; diese Begründung vielleicht anders und schärfer herauszustellen, als es etwa bisher geschehen ist, aber ohne die Sucht, schlechthin Neues und Niedagewesenes zum Vorschein zu bringen — das allein kann zur Zeit die Aufgabe einer ästhetischen Dramaturgie, einer Aesthetik des Dramas sein.

Damit ist auch schon angedeutet, welches wissenschaftliche Verfahren hier Erfolg versprechen kann. Mit bloßer Literaturphilologie ist da nichts zu machen

— schon deswegen nicht, weil der Gegenstand der Untersuchung nicht bloß die dramatische Literatur ist, nicht bloß das Drama, wie es in Büchern als ein Theil der allgemeinen Literatur vorliegt. Es handelt sich vielmehr um das Drama, sofern es als lebendige Kunst und Kunstübung im Leben der Nation vorhanden und wirksam ist, geschaffen wird von dramatischen Dichtern, als Spiel vorgeführt wird mit Hilfe der Schauspielkunst und so eine ganz bestimmte Art von ästhetischem Interesse weckt und befriedigt. Dem läßt sich nur beikommen durch das psychologisch-ästhetische Verfahren, dessen sich überhaupt die gegenwärtige Aesthetik in erster Linie bedient, und — zur Ergänzung und Kontrolle — durch ästhetisch-kritische Betrachtung der vorhandenen dramatischen Kunstwerke sowie durch Erwägung der thatsächlichen Bedingungen, unter denen das dramatische Spiel auf der Schaubühne steht. Die Untersuchung hat also ihren Ausgangspunkt zu nehmen von der doppelten Frage: welches sind die Wirkungen im Sinn von psychologischen Vorgängen, die wir erfahrungsgemäß von dem empfangen, was der Sprachgebrauch mit einiger Uebereinstimmung als dramatische Kunst bezeichnet? — und sodann: mit welchen Kunstmitteln werden diese Wirkungen erzielt, in erster Linie von dem Schöpfer des dramatischen Kunstwerks, in zweiter Linie von der Darstellung dieses Kunstwerks im that-

sächlichen Spiel? Ins Auge zu fassen sind also einerseits die psychologischen Vorgänge und Zustände, welche sich in der Seele dessen vollziehen und vorfinden, der das dramatische Kunstwerk aufnimmt, des Zuschauers, des Publikums; die ganz besondere Art des ästhetischen Interesses, das wir gerade am dramatischen Kunstwerk im Unterschied von allen anderen nehmen. Andererseits handelt es sich um die Erkenntnis dessen, welche besonderen Mittel und Wege dem dramatischen Künstler, dem schaffenden und auch dem nachschaffenden, zur Verfügung stehen, was er leisten kann aber auch leisten muß, damit jenes Interesse befriedigt werde, jene Vorgänge oder Wirkungen sich wirklich vollziehen und ästhetische Lustwerte abwerfen. Das Material zu diesen Untersuchungen ist uns zugänglich theils in der Selbstbeobachtung, indem wir uns als Publikum betrachten und beobachten und dies ergänzen und nachprüfen durch die Beobachtung anderer, der Gesamtheit des Publikums; theils aber gewinnen wir das Material aus der Betrachtung der dramatischen Kunstwerke, welche erfahrungsgemäß jene Wirkungen erzeugen, in welchen jene Kunstmittel angewandt vorliegen. Nur daß diese Kunstwerke nicht als bloße Literaturerzeugnisse zu betrachten sind, sondern als Gegenstände der Anschauung einer bestimmten Art von lebendigem künstlerischem Spiel. Immerhin ist dieses Spiel nur insoweit in Betracht zu ziehen, als

in ihm gewisse Lebensbedingungen für das dramatische Kunstwerk selbst liegen und als es selbst wieder durch die Besonderheiten des Dramatischen bedingt wird — nicht aber soweit, daß auch die nur ausführende und nachschaffende Kunst dieses Spieles selbst, die Schauspielkunst bis ins einzelne in den Kreis der Untersuchung fiele. Dagegen wird noch etwas, wenn irgend möglich, dazu kommen müssen: einiger Einblick in die besondere Art der dramatischen Schaffens-vorgänge, in die Psychologie des Dramatikers; dieser Einblick ist allerdings nicht jedem aus Erfahrung zugänglich, hier ist die Aesthetik im ganzen auf die Autorität der dramatisch Schaffenden oder wenigstens auf eine Untersuchung ihrer Selbstbekenntnisse an-gewiesen — soweit nicht etwa der günstige Fall eintritt, daß sich in der Person des Aesthetikers pro-duktive dramatische Begabung und Befähigung zu wissenschaftlichen Untersuchungen vereinigen.

Das Ergebnis dieses Verfahrens wird aber schließlich nicht bloß beschreibende Feststellung von gefundenen Einzelthatsachen sein dürfen oder müssen; die Untersuchung wird vielmehr dahin gelangen können und müssen, daß sich gewisse allgemeinere Lebens-bedingungen der dramatischen Kunst als natürliche Kunstgesetze herausstellen, auf denen das Leben des Dramas beruht, daß sich das ästhetische Wesen des Dramas, seiner Kunstgesetze und Kunstmittel in einem

inneren Zusammenhang darstellen läßt. Und so wird auch eine Darstellung der Aesthetik des Dramas, zumal wenn sie sich nicht ausschließlich an den wissenschaftlichen Fachmann wendet, sondern auch jener früher berührten allgemeineren Klärung und Festigung des Urteils dienen will — sie wird nicht peinlich auch in ihrem äußeren Gang ganz von unten, von den letzten Einzelthatsachen aufsteigen müssen, vielmehr den Gegenstand schon in einer gewissen systematischen Anordnung behandeln dürfen, wenn nur die Begründung der Gesetze aus den thatsächlichen Vorgängen, der Weg, auf dem die allgemeineren Ergebnisse gewonnen sind, am rechten Ort deutlich genug erkennbar gemacht werden.

Wenn sich aber eine solche Untersuchung und Darstellung in der Hauptsache und grundsätzlich auf das deutsche Drama beschränkt, so läßt sich fragen, ob und wiefern das berechtigt sei? Man könnte versucht sein, zu sagen: wenn es überhaupt in der dramatischen Kunst etwas Festes giebt, bestimmte allgemeine Gesetze des Dramatischen; wenn sich nicht bloß eine Geschichte des Dramas geben läßt und eine Analyse bestimmter dramatischer Werke, wenn sich vielmehr eine zusammenhängende ästhetische Theorie des Dramas aufstellen läßt — so kann doch nur von einer allgemeinen Aesthetik des Dramas, einer allgemeinen Dramaturgie die Rede sein und nicht

von einer deutschen oder französischen oder spanischen oder griechischen und so fort. Nun giebt es allerdings, wie zu zeigen sein wird, jenes Feste, Allgemeine, Durchgreifende, was über den jeweiligen Aenderungen des Geschmackes und der Kunstrichtungen steht und im Wesen des Dramas begründet ist; aber trotzdem ist das Andere eben so sicher, daß das im tiefsten Grunde Eine Wesen des Dramatischen sich bei verschiedenen Nationen und in verschiedenen Kulturperioden verschieden entfaltet hat. Daß nationaler Charakter, Religion und Sitte, die Gesamtheit der Kulturbedingungen, die ganze Welt- und Lebensauffassung und auch die Bedingungen der jeweiligen realen Bühne hier eine Reihe von wichtigen Unterschieden begründet haben, ist unbestreitbar. Das Drama der Griechen und Römer zeigt doch eine Reihe von Eigentümlichkeiten, die das moderne Drama nicht kennt und umgekehrt; das Drama der romanischen Völker unterscheidet sich in einschneidenden Punkten von dem Drama der Germanen; auch innerhalb solcher Gruppen sind Unterschiede: das spanische Drama hat eine andere Entwicklung genommen als das französische oder italienische, und das deutsche Drama seit Lessing weicht trotz aller Beeinflussung durch Shakespeare in mehr als einer Beziehung von dem englischen Drama ab. Noch mehr Unterschiede begründen natürlich auch die Individuali-

täten der Dramatiker, welche dem Drama einer Nation oder Zeit ihr besonderes Gepräge geben, obwohl auch sie umgekehrt wieder beeinflußt sind von jenen allgemeineren Bedingtheiten.

Kurz, schon unter diesem Gesichtspunkt ist das deutsche Drama eine Sache für sich, und wie man aus der allgemeinen Literaturgeschichte eine deutsche Literaturgeschichte als ein selbständiges Ganzes herausnehmen kann, so läßt sich von einer allgemeinen ästhetischen Dramaturgie eine deutsche Dramaturgie abzweigen. Nur darf man dabei zweierlei nicht vergessen. Einmal ist die Entwicklung des deutschen Dramas und so auch seiner inneren ästhetisch-dramaturgischen Gesetze nicht unbeeinflußt geblieben von außen her; es ist namentlich zeitweilig sehr stark vom französischen Drama beeinflußt worden, dann aber, nachdem die Herrschaft der französischen Regel gebrochen war, noch stärker von Shakespeare. Shakespeare ist sogar so sehr geistiges Eigentum der deutschen Nation geworden, daß das Shakespearesche Drama vom deutschen Drama gar nicht mehr zu trennen ist; und etwas ähnliches hat sich in neuester Zeit — nur in geringerem und weniger bedeutendem Maße und ohne daß eine tiefere sachliche Gleichstellung zulässig wäre, mit dem Ibsenschen Drama vollzogen. Es verschlägt jedenfalls nicht viel, ob man allgemeiner vom germanischen oder enger vom deutschen Drama redet — im Unterschied dann vom griechischen und

romanischen, von dem anderer Völker in alter und neuer Zeit nicht zu reden. Andere ausländische Einflüsse auf das deutsche Drama nach Schiller, spanische Einflüsse auf das Drama der Romantiker, abermalige französische Einflüsse in neuester Zeit kommen mehr für die Geschichte des neueren deutschen Dramas in Betracht, als daß sie für seine Aesthetik von wesentlicher Bedeutung geworden wären. Solche Einflüsse und Zusammenhänge sind natürlich nicht aus dem Auge zu verlieren, wenn von einer Aesthetik des deutschen Dramas die Rede sein soll. Ebenso wichtig aber und in gewissem Sinn wichtiger ist das Andere — und hierin liegt noch eine tiefere Rechtfertigung für die Beschränkung auf das deutsche oder allgemeiner auf das germanische Drama: trotz all jener thatsächlichen historischen und nationalen Unterschiede in den Lebensäußerungen der dramatischen Kunst behält das eigentliche Wesen alles Dramatischen doch noch so viel Gemeinsames, durch alle Verschiedenheiten Durchgreifendes, daß auch eine deutsche Dramaturgie in den wesentlichen Grundlagen und entscheidenden Grundbestimmungen zugleich allgemeine Dramaturgie, allgemeine Aesthetik des Dramas wird sein müssen und können. Ja, man kann noch weiter gehen und sagen: im deutschen oder überhaupt im germanischen Drama hat das Wesen der dramatischen Kunst — wie es auch schon in seinen anderen Gestaltungen, ja bis

auf seine jeweiligen Anfänge zurück noch erkennbar ist — doch seine bis jetzt reinste, tiefste und vollkommenste Ausgestaltung gefunden, sich bis jetzt am schärfsten und klarsten geoffenbart; gewisse Abweichungen, die das romanische und auch das griechische Drama zeigt, sind nicht nur Abweichungen, sondern Zeichen einer weniger reinen Ausprägung dieses Wesens. Und so darf die Aesthetik des germanischen, des deutschen Dramas (soweit sie gelingen kann, natürlich!) den Anspruch erheben, zugleich die Aufgaben der Aesthetik des Dramas überhaupt im angegebenen Sinne zu erfüllen.

Eine Beschränkung auf das deutsche Drama empfiehlt sich im Augenblick auch dadurch, daß es sich für den heutigen Deutschen vor allem darum handelt, zu erkennen, was die seinem nationalen Charakter, seiner Geschichte und den übrigen Bedingungen seines Lebens gemäße dramatische Kunst sei. Denn eine internationale Kunst, von der so oft geredet wird, ist eben nichts als eine unklare Redensart. Alle wirkliche Kunst ist national, und die dramatische erst recht. Das schließt ja nicht aus, daß die Kunst einer Nation auch auf die anderer Nationen wirken und in ihren Erzeugnissen von ihnen angeeignet werden kann; aber in ihrem Wesen und in ihrer Entstehung trägt sie allezeit nationalen Charakter.

Im übrigen ist noch etwas ausdrücklich zu be-

merken. Wenn die Aesthetik von Gesetzen spricht, so hat sie, in Deutschland wenigstens, sich sofort auf den Vorwurf unberechtigter „imperativer Aesthetik“ gefaßt zu machen; auch in Sachen des Dramas wird immer wieder geeifert gegen die angebliche Anmaßung der Aesthetiker, Gesetze geben zu wollen. Dieser Eifer ist höchst überflüssig. Eine Aesthetik und so auch eine ästhetische Dramaturgie, die ihre Aufgabe richtig erkannt hat, will zunächst keine Gesetze geben, sondern Gesetze finden — Gesetze in keinem wesentlich andern Sinn als in dem, in welchem wir in allen Natur- und Geisteswissenschaften von Gesetzen reden. Die thatsächlichen Lebensvorgänge und Lebensbedingungen, in denen und unter denen die dramatische Kunst ihre Wirkungen übt, möglichst richtig zu erkennen und sie auf Grund dessen in gewissen allgemeinen Sätzen zusammenzufassen, in einen einheitlichen Zusammenhang zu bringen — das ists, was allein eine Aesthetik des Dramas als ihre nächste Aufgabe betrachten kann. Freilich ergiebt sich weiterhin von selbst und ohne jegliche Anmaßung „imperativer Aesthetik“, daß, wer gewisse Kunstwirkungen erzielen will, sich an die Gesetze halten muß, die thatsächlich im Wesen einer bestimmten Kunst liegen; so werden diese Gesetze allerdings von selbst auch zu Regeln für das Schaffen. Die Aesthetik, wenigstens die, welche wir heute betreiben, erhebt keineswegs den

ihr so oft untergeschobenen und vorgeworfenen Anspruch, mit einem willkürlich aufgestellten oder konventionell überkommenen Regelkodex dem schöpferischen dramatischen Talent vorgreifen, sein Schaffen schulmeistern und einschnüren zu wollen; wohl aber erlaubt sie sich, eben indem sie die thatsächlichen Gesetze im Wesen des Dramas findet und feststellt und zum Bewußtsein bringt, auch dem schaffenden Dramatiker zu sagen: das und das mußt du im Auge behalten, wenn du die Wirkungen, die du erstrebst, auch wirklich erzielen willst! Kommt ein mächtiger dramatischer Genius, der durch sein Schaffen der dramatischen Kunst ganz neue Bahnen eröffnet, neue, bisher unbekannte Gesetze giebt oder erschließt — gut, so wird die Aesthetik eifrig aus seinen Schöpfungen lernen, und was er wirklich Neues und zugleich Dauerndes leistet, das kann auch zu neuen Regeln werden. Inzwischen aber darf sich keiner, der sich nicht durch die That als solch einen Genius ausgewiesen hat, wundern, wenn er durch Mißachtung der bereits vorhandenen, erkannten und erprobten Gesetze sich um die Wirkungen bringt, die er erreichen möchte. Uebrigens pflegt das wirkliche Genie gerade in diesem Stück viel bescheidener zu sein und besonnener vorzugehen als der Genialitätswahn, der in unreifer Willkür gegenüber allem Gesetzmäßigen seine weltbewegende Bedeutung sucht. Eine Aesthetik des

Dramas braucht also, die Sache recht verstanden, den Vorwurf gesetzgeberischen Verfahrens keineswegs zu scheuen. Es kommt nur darauf an, wie weit sie die vorhandenen Gesetze der dramatischen Kunst richtig zu erkennen und festzustellen vermag; und in dieser Beziehung wird sie allerdings sich keineswegs unfehlbar dünken sondern auch für den Nachweis des Irrtums empfänglich sein, wenn man ihr nur nicht mit Modeschlagwörtern und windigen Anweisungen auf eine unsichere Zukunft gestiegen kommt, sondern bessere Erkenntnis des Thatsächlichen bringt und richtigere Ableitung der Gesetze aus den Thatsachen.





Erstes Kapitel.

Das Dramatische.

Die Grundfrage, über welche jede ästhetische Dramaturgie Klarheit zu schaffen hat, lautet schlicht und einfach: was ist dramatisch? Das aber heißt: was geht vor, wenn das, was der Sprachgebrauch im allgemeinsten Sinne dramatische Kunst nennt, auf uns ästhetisch wirkt? Was ist das Besondere in diesen Vorgängen? — im bestimmten Unterschied von dem, was vorgeht, wenn wir's mit andern Künsten zu thun haben. Was ist dieses Besondere neben etwaigem Gemeinsamem, das auch in anderen Künsten, in allen vielleicht, oder doch in irgendwie verwandten, sich findet — ?

Da ist zunächst eine Thatsache nicht zu übersehen, deren Mißachtung immer wieder Verwirrung anrichtet: die dramatische Kunst wirkt, ihrer Entstehung und ihrer

Entwicklung nach als ein dem Zuschauer gegenwärtiges, auf einem bestimmten Schauplatz vorgeführtes Spiel. „Spielen“ ist nicht zufällig bis auf den heutigen Tag der Ausdruck des Sprachgebrauchs für die Vorführung eines dramatischen Kunstwerks, und die Ausdrücke „Aufführung“, „Vorstellung“, gehen auf derselben Fährte: es wird und wurde von jeher dem Zuschauer auf einem Schauplatz (das heißt ja „Theater“), auf einem Gerüst, einer Bühne etwas „aufgeführt“, und sei's auch nur ein Aufzug oder Umzug; es wurde und wird dem Zuschauer etwas „vorgestellt“, vor seine Sinne etwas hingestellt, das für ihn irgend eine Bedeutung haben, auch in diesem Sinne etwas „vorstellen“ soll. Denn nicht im Ernste der gewöhnlichen Wirklichkeit vollzieht sich auf dem Schauplatz irgend ein Lebensvorgang, sondern was vor dem Zuschauer vorgeht und auf ihn wirkt, soll ihm einen Lebensvorgang nur vorstellen, bedeuten, „darstellen“ — das heißt: in einem Bild, in einer im weitesten Sinne ästhetischen Anschauung vor die Sinne führen. Und zwar geschieht dies nicht durch Farben, auf Leinewand oder Holz oder Kalk gemalt, auch nicht durch aufgestellte Statuen von Stein oder Erz; sondern es geschieht durch lebendige Menschen von Fleisch und Blut: sie führen die Lebensvorgänge, um die sich's handelt, dem Zuschauer spielend vor; mit Bewegungen ihres Körpers, mit Mienen, Gebärden,

Weinen, Lachen, mit Worten — kurz mit sämtlichen von der Physiologie und Psychologie so genannten Ausdrucksbewegungen *) stellen sie dem Zuschauer vor die Sinne, was der Vorgang auf dem Schauplatz für ihn darstellen, bedeuten soll. Vor die Sinne zunächst — und durch die Sinne vor die Phantasie, vor die innere ästhetische Anschauung.

Im letzten psychologischen Grund und Wesen ist dieses Spiel durchaus nichts anderes als das Spiel der Kinder, wie es ganz von selbst und ohne jede den Erwachsenen nachgeahmte Kunstbestrebung sich immer und überall aus einem thatsächlich vorhandenen Trieb der kindlichen, der menschlichen Natur ergeben hat. Und in der kindlichsten, naivsten, einfachsten Form irgendwelchen Spieles stellen sich ja bei allen Völkern die ersten Anfänge dramatischer Kunst dar: in einem Waffentanz wird Krieg gespielt, in einem festlichen Auf- oder Umzug werden religiöse Vorstellungen symbolisch vorgeführt, in einer närrischen Lustbarkeit wird das thörichte Gebaren von Nebenmenschen spielend nachgeahmt,

---

*) Zur Ausdrucksbewegung wird jede Körperbewegung, sei sie im übrigen willkürlich oder reflektorisch oder automatisch, wenn sie den Dienst thut, einem an sich nicht wahrnehmbaren seelischen Vorgang sinnenfälligen Ausdruck zu geben. Auch die Sprache ist — darin wird man Wilhelm Wundt zustimmen müssen — psychophysiologisch betrachtet eine Form der Ausdrucksbewegung.

ein Stück aus einem Mythus, einer heiligen Geschichte wird nicht nur von Einem, vom Priester etwa, erzählt, sondern Mehrere stellen es spielend vors Auge der Andern, als ob sie die Menschen, Heroen, Götter wären, von denen die Geschichte handelt. Es wäre nun freilich verkehrt, wenn die Aesthetik des Dramas ihr Untersuchungsmaterial lediglich aus jenen primitivsten Formen, aus den naivsten Anfängen des dramatischen Spieles nehmen wollte; eine einseitige Neigung, das Wesen einer Sache nur aus ihren primitivsten Lebensäußerungen erkennen zu wollen, ist ja allerdings in der modernen Wissenschaft vorhanden — aber das ist eben eine Einseitigkeit! Die höheren und höchstentwickelten Formen haben ebenso und noch mehr ein Recht, in Anschlag gebracht zu werden; und das gilt auch von den höheren und entwickelten Formen der dramatischen Kunst: sie sagen uns mehr noch als jenes urtümliche naive Spiel in den Anfängen. Aber umgekehrt dürfen wir doch auch diese Anfänge nicht aus dem Auge lassen; sie zeigen, was man angesichts der Art, wie jetzt die dramatische Kunst vor uns tritt, so leicht vergißt: das nämlich eben, daß das Drama von Haus aus und in seinem Wesen Spiel ist.

Das vergißt man so leicht über dem Umstand, daß wir heute dramatische Kunstwerke nicht nur im Theater zu sehen bekommen, sondern daß wir sie

auch in Büchern lesen. Spricht man doch sogar ausdrücklich von „Buchdramen", „Lesedramen", also von Dramen, die von vornherein nur für das Lesen bestimmt sein sollen, nicht für das lebendige Spiel der Bühne, die deswegen auch mit den Möglichkeiten und Lebensbedingungen der Bühne, mit den Gesetzen und Anforderungen des lebendigen Spieles garnicht zu rechnen hätten. Soweit es sich dabei nur um eine Unzufriedenheit des Dramatikers mit jeweiligen thatsächlichen Theaterzuständen handelt, darum, daß der Dichter aus diesem Grunde vorläufig auf die Bühnenaufführung verzichtet, wäre grundsätzlich nichts dagegen einzuwenden; er denkt eben dann an eine spätere Zeit mit besseren oder anders gearteten Bühnenverhältnissen, und in der That ist es ja mehr als einem der hervorragendsten Dramen begegnet, daß es zunächst als unbrauchbar für die Bühne galt und sich diese erst später und langsam erobert hat. Aber ein ander Ding ist es, wenn der Verfasser eines sogenannten Buch- oder Lesedramas von vornherein gar nicht daran denkt, für ein überhaupt mögliches Spiel irgend welcher Art zu schaffen, wenn er von diesem Spiel nur gewisse ganz äußerliche Formen borgt, etwa den Dialog, um in solchen Formen etwas niederzulegen, was man nur lesend verstehen und genießen kann; hierbei verzichtet er überhaupt aufs dramatische Schaffen. Sehr häufig freilich verdankt

so ein Buchdrama sein Dasein lediglich der Unfähigkeit des Verfassers, dramatisch zu schaffen, und so macht er hinterdrein aus der Not eine Tugend und nennt Buchdrama, was einfach ein mißratenes oder unwirksam geratenes Drama heißen sollte, wenn es auch vielleicht allerlei Wirkungen und Schönheiten allgemein poetischer Art enthalten mag.

Ein wirkliches Drama ist ein Spiel und stellt sich als solches dar, auch wenn es nur in einem Buche gelesen oder aus ihm vorgelesen wird. Die Niederschrift, der Druck gar eines dramatischen Spiels dient ja doch ursprünglich und zunächst nur dem Zwecke, dem Gedächtnis zu Hilfe zu kommen; das, was gespielt werden soll und wie es gespielt werden soll, namentlich was beim Spiel gesprochen werden soll, das dramatische Wort, das Dichterwort soll durch Schrift oder Druck sicher und für die Dauer festgehalten werden. Und je mehr das dramatische Wort wirkliches Dichterwort, Poesie ist, desto mehr kommt es auf den Wortlaut an, desto mehr Interesse hat der Dramatiker daran, daß nichts anderes und nicht anders gespielt und im Spiel gesprochen werde, als was er will, was seinen künstlerischen Zwecken dient. So wird das Drama zugleich ein Stück Literatur, ist nicht nur auf der Bühne und für die Bühne sondern auch literarisch vorhanden. Aber es bleibt deswegen doch Spiel und der psychologische Vorgang, wenn

es aus dem Buche aufgenommen wird und seine Wirkung übt, ist im letzten Grunde derselbe, wie wenn es auf einer Bühne von irgend welcher Einrichtung dargestellt wird. Der Unterschied ist nur, daß in jenem Fall das Spiel nicht auch den äußeren Sinnen und vor allem den äußeren Sinnen vorgestellt wird sondern nur und sofort dem inneren Sinn, daß es lediglich vor der Phantasie des Lesers oder Hörers in Scene geht. Das mag weiterhin gewisse Unterschiede in der Stärke und Art der einzelnen Wirkungen bedingen, aber das Wesen der Sache bleibt davon unberührt.

Es bleibt dabei: ob ein Drama über die Bühne gehe oder aus einem Buche aufgenommen werde, immer handelt es sich um ein den äußeren Sinnen und der Phantasie oder nur der Phantasie gegenwärtiges Spiel und nicht — das ist der sofort scharf ins Auge zu fassende Gegensatz: nicht um eine Erzählung, um einen Bericht über Geschehenes, Vergangenes. Wenn der Sänger in die Halle tritt und den lauschenden Zuhörern über etwas Geschehenes berichtet, von Thaten der Helden oder Götter, von einer Schlacht, von einer Brautwerbung — oder wenn der moderne Leser einen Roman in der Hand hält und mit Spannung den Begebenheiten folgt, die der Roman erzählt, so ist der Vorgang offenbar ein ganz anderer. Der Hörer oder Leser bekommt wohl auch ein Phantasiebild von

den Begebenheiten, die berichtet werden, und je besser der Erzähler seine Kunst versteht, in desto kräftigerer Bewegung ziehen die Begebenheiten an dem inneren Auge vorüber; ja, je nachdem der Erzähler erzählt, kann vor der Phantasie des Hörers die Bewegung der erzählten Vorgänge sogar zeitweilig etwas von der Art gegenwärtiger Bewegung eines Spieles annehmen — das nennt man dann die „dramatischen Stellen" in einer Erzählung. Aber das ist nicht der durchgängige und wesentliche Charakter des Vorganges: dieser ist vielmehr Bericht über Geschehenes und Vergangenes, und zwar Bericht eines Einzelnen an eine Anzahl von Zuhörern — nicht aber gegenwärtiges Spiel, in welchem Mehrere einen Lebensvorgang zur Darstellung vor Zuschauern bringen — und zwar vor Zuschauern, die, körperlich dem Spiele anwesend, mit dem leiblichen Auge und Ohr ihm folgen oder wenigstens folgen sollen, nur gewissermaßen aushilfsweise sich auch begnügen oder begnügen müssen, nach den Andeutungen eines Buches das Spiel nur in der Phantasie anzuschauen.

Und ebenso geht bei solchem dramatischem Spiel offenbar etwas ganz anderes vor, als wenn ein Dichter seine Gefühle und Stimmungen oder auch seine in Anschauung verwandelten Gedanken dem Hörer vorträgt oder im geschriebenen oder ge-

druckten Wort den Lesern vorlegt, im gesungenen Liede oder im gesprochenen oder durch Lesen aufzunehmenden Gedicht. Hiebei überträgt einfach der Dichter — wiederum als Einzelner — seinen Gefühlszustand, seine Stimmungen und Anschauungen auf den Hörer oder Leser, indem er sie in Worten oder etwa auch begleitenden Tönen zum Ausdruck bringt, den Hörern mitteilt. Auch hier können in den der Phantasie gegebenen Anschauungsreihen, durch welche der Dichter seinen Gemütszustand zum Ausdruck bringt, Momente vorkommen, welche für einen Augenblick wie eine Art Spiel vor der Phantasie vorbeiziehen; aber auch das sind eben nur vorübergehende Momente, die sogenannten „dramatischen Stellen" auch in der Lyrik — nicht aber ist das, was geboten wird, als Ganzes und wesentlich Spiel.

Eines freilich hat das dramatische Spiel mit der Erzählung (der epischen Dichtung, wenn dies Wort gebraucht werden soll) und mit der lyrischen Kunst gemein: auch das dramatische Spiel bedient sich des Wortes, um die vorgestellten Lebensvorgänge dem Zuschauer deutlicher zu machen. Bloße wortlose Ausdrucksbewegung, Tanz, Pantomime, ist auch ein Spiel, kann insofern einen gewissen dramatischen Charakter haben, und in den Anfängen der dramatischen Kunst beschränkt sich das Spiel häufig auf Verwendung der übrigen Ausdrucksbewegungen außer der Sprache;

auf dieser Stufe hält sich auch heute noch das, was wir Ballett, Pantomime oder dergleichen nennen. Aber das sind eben nur die primitiven Anfänge — und schon der unartikulierte Schrei, etwa beim Tanze, oder ein monotoner Singsang von Tönen ohne Worte drängt nach einer Ergänzung der übrigen Ausdrucksbewegungen durch ihre höchste Form, das menschliche Wort. Sowie sich das dramatische Spiel über die urtümlichsten Formen und Anfänge hinaus entwickelt, kommt das gesprochene Wort (etwa auch das gesungene) zur Geltung, als das unentbehrliche und nach gewissen Richtungen hin reichste Ausdrucksmittel, dem Zuschauer deutlich zu machen, was gespielt wird. Und je höher das Drama sich entwickelt, je verwickeltere seelische Vorgänge als Spiel vorgestellt werden, desto unentbehrlicher wird das Wort, desto reicher entwickelt sich die dramatische Sprache. Durch die Sprache aber wird die dramatische Kunst zu einem Zweige der Dichtkunst, während die Beteiligung der andern Ausdrucksbewegungen die mimische Kunst an der dramatischen ihren Anteil nehmen läßt. Auch die bildenden Künste liefern, je nach der Beschaffenheit des Schauplatzes, ihren Beitrag zum Ganzen; übrigens liegt ein Moment aus der bildenden Kunst auch insofern in der dramatischen Kunst, als die ästhetische Anschauung nicht nur — wie in der epischen und lyrischen Poesie — der Phantasie gegeben werden soll, sondern, im lebendigen Spiel,

auch und zunächst den äußeren Sinnen. Endlich kann ja auch die Musik ihren Beitrag zur dramatischen Kunst stellen, wenn sie Stimmungen weckend oder verstärkend in das Spiel eintritt oder wenn an die Stelle des gesprochenen Wortes das gesungene tritt. Genau betrachtet geht es also nicht an, das Drama schlechtweg nur als eine Gattung der Poesie zu betrachten, seine Aesthetik ohne weiteres und ausschließlich als einen Teil der Aesthetik der Dichtkunst zu behandeln. Aber was immer von anderen Künsten zur völligen Ausgestaltung des dramatischen Kunstwerks beigesteuert werde: sein eigentlicher Schöpfer bleibt doch der Dichter, sein beherrschendes Kunstmittel das dichterische Wort.

Aber die Sprache des dramatischen Dichters ist in ihrem Wesen eine andere als die des Erzählers oder des Lyrikers. Genauer ist das erst später auszuführen; für jetzt ist soviel einleuchtend: die dramatische Sprache hat den Zweck, deutlich zu machen, was gespielt wird; nicht bloß Geschehenes zu berichten oder Seelenzustände auszusprechen, sondern dem Zuschauer klar zu machen, was da gegenwärtig auf dem Schauplatze vorgeht, was gespielt wird — es klarer zu machen, als dies Mienen, Geberden und dergleichen allein zu machen vermögen. Dieser Zweck bestimmt den Charakter der dramatischen Sprache.

— Mit all dem Bisherigen ist zunächst das

festgestellt: was im Drama vorgeht, ist lebendiges, gegenwärtiges Spiel, nicht Bericht von vergangenen Begebenheiten, nicht Aussprache von bloßen Gefühlszuständen und Gedanken. Damit allein ist aber das Wesen des Dramatischen noch nicht erschöpft, es ist nur die allgemeine Grundlage für die Bestimmung seines besonderen Wesens gegeben.

Einen Schritt weiter führt die Frage: was interessiert uns denn an diesem Spiel, so sehr, daß es die mächtigsten Wirkungen üben kann, daß die Anschauung dieses Spiels oder auch die aktive Beteiligung daran zur Leidenschaft werden kann, schon bei Kindern —? Genauer: was interessiert uns ästhetisch dabei? Das aber heißt: was veranlaßt uns, mit ungeteiltem Bewußtsein ganz bei der Anschauung dieses Spieles zu verweilen, jene Konzentration des Bewußtseins auf die Anschauung vorzunehmen, die diese zur ästhetischen macht, dem Anschauungsvorgang den Charakter eines Kunstgenusses verleiht —? Was zwingt uns, ästhetisch zu fühlen, das heißt: dem Angeschauten einen bestimmten Gefühlswert beizulegen, uns mit ästhetischen Lustwerten (oder auch Unlustwerten) an dem Spiele zu beteiligen, uns persönlich hineinzuleben in das, was gespielt wird —?

Wenn auf dem Schauplatz ein Mensch auftritt, ein anderer dann, ein dritter dazukommt u. s. w. — wenn sie sich anschicken zu spielen d. h. mit

Mienen, Worten, Geberden, Ausdrucksbewegungen jeglicher Art dem Zuschauer einen Lebensvorgang vorzustellen: was ist die Frage, die der Zuschauer innerlich erlebt, in der sich sein Interesse zusammenfaßt, die seine Spannung bildet? Ganz gewiß wird sich diese Frage am natürlichsten in die einfachen Worte bringen lassen: was will der da? was wollen die?

In der ersten Szene der „Räuber", sowie der Vorhang aufgegangen ist, steht Franz Moor vor seinem Vater, einen Brief in der Hand; er macht allerlei einleitende Bemerkungen, ehe er den Brief liest, liest ihn dann und fügt wieder seine Bemerkungen und Erläuterungen hinzu. Woran knüpft sich unser Hauptinteresse? Nicht an die Frage: was steht in dem Brief? Das interessiert uns wohl auch im Zusammenhang, aber erst in zweiter Linie; das Hauptinteresse ist: wir sehen und merken gleich, der will etwas, der hat eine bestimmte Absicht mit dem Brief — was will er? Und wie wirs merken, was Franz will, fragen wir weiter: was wird sein Vater dazu sagen, d. h. wollen? Und dadurch erst wird der Inhalt des Briefes, der über Geschehenes berichtet, wichtig und die Frage, ob das wirklich geschehen ist und was es für Folgen haben wird. Das heißt aber dann sofort wieder: was wird Karl wollen auf Grund des bereits Geschehenen, namentlich aber auf Grund dessen, was

Franz will und wie der Wille des Alten sich mit dem Willen des Franz auseinandersetzt. Aus dieser Frage: was wollen die? — steigt unsere ganze Spannung auf das kommende dramatische Spiel; aus dem, was Franz hier will, was der Alte will und was infolgedessen Karl wollen wird, entwickelt sich auch thatsächlich das ganze Drama mit der Sicherheit, mit welcher ein Organismus aus seinem Keim erwächst. — In der ersten Szene von Kleists „Zerbrochenem Krug" wird Zweierlei berichtet: der Dorfrichter Adam setzt dem Schreiber Licht auseinander, daß und unter welchen Umständen er beim Aufstehen gefallen sei, sich den Fuß verletzt und das Gesicht am Ofen zerschunden habe; der Schreiber Licht sodann berichtet dem Dorfrichter, der Gerichtsrat Walter aus Utrecht sei auf seiner Visitationsreise gestern in Holla gewesen, habe den dortigen Richter und Schreiber suspendiert und sei jetzt auf dem Wege hieher nach Huisum. Woran heftet sich unser Hauptinteresse an diesen Berichten? Wiederum nicht an das Berichtete selbst, vielmehr: aus der Art, wie Adam von seinem Fall erzählt und Licht das Erzählte anzweifelt, merken wir sofort: aha, der Dorfrichter hat etwas zu verbergen, hat etwas angestellt, — der will etwas, indem er die Sache so darstellt; der Schreiber will auch etwas, indem er von der Reise des Gerichtsrates berichtet, er will den alten Sünder Adam warnen und hat

selbst gewisse Hintergedanken, d. h. Absichten bei Gelegenheit der Visitation; auch der Gerichtsrat, wenn er kommt, wird etwas wollen, was schwerlich mit dem Wollen Adams friedlich zusammentreffen wird. Kurz, abermals: die wollen etwas! Die Begebenheiten, der Fall Adams, die Visitationsreise des Gerichtsrats, das bisherige Verhältnis des Schreibers zum Richter, erhalten ihre Bedeutung, ihr Interesse lediglich dadurch, daß wir den Eindruck haben: Adam will etwas verbergen, was durch die Visitation des Gerichtsrats ans Licht kommen kann, und der Schreiber will auch etwas dabei und zwar etwas anderes, als der Dorfrichter will. Und aus dem allem entwickelt sich in der That das ganze komische Spiel.

Diese beiden Beispiele ließen sich aus der ganzen Zahl wirkungsvoller Dramen beliebig vermehren, und zwar natürlich in allerlei Variationen; namentlich offenbart sich nicht in jedem Drama das Wollen gleich rasch und sicher. Das hängt teils vom Stoffe ab, teils von der breiteren oder knapperen Anlage des Werkes, teils auch von der größeren oder geringeren dramatischen Verdichtungskraft des Verfassers. Immer aber — je rascher und sicherer wir merken, daß etwas gewollt wird und was, desto rascher und sicherer ist unser Interesse gewonnen. Und hieraus erhellt deutlich: was das ästhetische Interesse im Drama gefangen nimmt, was uns veranlaßt, mit unserm ganzen

Bewußtsein bei der Anschauung des vorgeführten Spiels zu verweilen und ihm einen gewissen Gefühlswert beizumessen, also uns ästhetisch zu verhalten — das ist nicht eine äußere Begebenheit als solche, vielmehr ein menschliches Wollen, das sich in irgend einer Weise an der Begebenheit entfaltet, sei's als ihre Folge, sei's weiterhin als Veranlassung von neuen Begebenheiten. Denn selbstverständlich steht ein solches Wollen nicht nur am Beginn des Spieles, sondern das, was die Leute wollen, greift irgendwie ein in den Gang der Dinge, ruft neue Begebenheiten hervor, die dann wieder zu neuen Willensregungen Anstoß geben — und so weiter bis zu einem gewissen Abschluß, über den hinaus wir kein weiteres Interesse mehr haben, weil eben das erledigt ist, was von Anfang an unser Interesse gefesselt, unsere Spannung und Teilnahme am Spiel erregt und festgehalten hat, was der eigentliche Gegenstand des Spiels war, uns vorgestellt werden sollte.

Dieses Spiel von Willensvorgängen und ihren Folgen kann aber nicht von Einem gemacht werden. Einer könnte nur Geschehenes berichten oder seine daran sich knüpfenden Gedanken und Gefühle zum Ausdruck bringen; und was er etwa als einzelner wollte, das bliebe ein ruhender Zustand seiner Willenssphäre oder könnte sich wenigstens nicht zum Spiel entfalten, wenn nicht andere ihm entgegenträten, die

auch etwas wollen und ihm dadurch Veranlassung geben, seine Willensregung wirklich in Aktion zu setzen. Andere, das heißt: andere Menschen — oder aber auch Umstände, Verhältnisse, Mächte, Gewalten, die im Menschenleben irgend einen bestimmenden Einfluß üben, den Willen herausfordern, daß er in Thätigkeit trete. Aber auch in diesen Verhältnissen und Mächten muß etwas von der Art eines Willens stecken, unsere Phantasie muß ihnen wenigstens etwas dergleichen leihen, unterlegen können, wenn unser Interesse am Spiel gehörig erregt werden, wenn überhaupt ein wirkliches Spiel möglich werden soll. Der Umstand, daß einer krank ist, gibt noch kein Spiel, auch wenn er den lebhaftesten Willen hat, gesund zu werden; aber wenn anderen der Umstand, daß er krank ist oder sich krank glaubt, zum Anlaß wird, etwas von ihm, mit ihm, an ihm zu wollen, dann kann ein Spiel entstehen wie das vom „Kranken in der Einbildung" bei Molière. Der Umstand, daß auf einem See ein Föhnsturm wütet und beim besten Willen keinen Schiffer hinausläßt, giebt noch kein Spiel; aber wenn von der Frage, ob trotz des Sturmes die Fahrt gewagt werde, Leben und Tod Baumgartens abhängt, wenn Baumgarten gerettet werden will, die Schiffer nicht fahren wollen und endlich Tell seinen Willen einsetzt, dann entsteht ein Spiel, das weitere Folgen haben kann. Irgendwelche politische, soziale und

andere Verhältnisse, auf welche der Wille des Einzelnen trifft, erzeugen ein Spiel nur dann, wenn sie nicht bloß eben als Zustände zu unserer Kenntnis kommen, sondern wenn sie von Personen vertreten sind, die etwas wollen können im Sinne dieser Zustände. Und so auch die höchsten Mächte und Gewalten des Daseins, die natürlichen und sittlichen Weltgesetze und Lebensordnungen, sie treten ins dramatische Spiel nur ein, wenn sie von wollenden Menschen irgendwie gehandhabt und vertreten werden — oder wenn sie wenigstens nach der Analogie eines, ob auch unpersönlichen Willens, eines Weltwillens, Nationalwillens oder was es sei, sich kundgeben oder von uns vorgestellt werden. Und wenn diese höchsten Mächte religiös gewendet als Gottheit auftreten, so wird dieser Gottheit eben auch ein Wille zugeschrieben, so ist's der Wille der Gottheit, der dem wollenden Menschen gegenübersteht und so ein Spiel ermöglicht.

Ein dramatisches Spiel entsteht also nicht aus dem, was ein Einzelner weiß oder zu erzählen hat oder was er denkt, fühlt — nicht einmal aus dem, was er als einzelner begehrt, will: vielmehr entsteht es nur aus dem Wollen Mehrerer. Aber auch aus diesem nicht, wenn alle dasselbe wollen. Daß Zweie sich lieben und sich vereinigen wollen, giebt noch kein dramatisches Spiel; davon kann man, wenn's geschehen ist, eine interessante Geschichte erzählen, die Beiden

können ihrer Liebe und Sehnsucht schönen Ausdruck geben, aber daraus entsteht noch kein Drama, höchstens eine Erzählung oder eine lyrische Dichtung. Dagegen, sowie den beiden Liebenden ein Dritter sich entgegenstellt, oder mehrere, oder eine Macht — kurz ein Wille, der nicht will, daß sie sich lieben und vereinigen; oder wenn die beiden Liebenden selbst uneins werden und, wenn auch noch dasselbe, dies doch in verschiedener Weise, mit verschiedenen Mitteln wollen: dann sind dramatische Spiele möglich wie in Shakespeares „Romeo und Julia“ oder Lessings „Minna von Barnhelm“. Wenn eine Masse dasselbe will, wenn etwa das ganze Heer Wallensteins zu den Schweden übergehen wollte, so gäbe das nur den Gegenstand für einen epischen Bericht; aber ein dramatisches Spiel entsteht erst dadurch, daß Octavio einen Teil des Wallensteinschen Heeres bestimmt, etwas anderes zu wollen, dem Kaiser treu bleiben zu wollen. Ja auch nur, wenn ein Massenwille sich so sehr in Gestalt äußerlicher Macht und Uebermacht darstellt, daß der Wille und namentlich der Gegenwille gar nicht als Willensaktion zur Geltung und zur Anschauung kommt, daß vielmehr nur eben die, ob auch vom Willen dirigierte äußere Uebermacht die schwächere Macht besiegt, so giebt auch das noch kein dramatisches Spiel. Ein Krieg, eine Schlacht, sie sind als solche Gegenstände epischen Berichtes aber nicht des dramatischen

Spiels. Wenn aber der — allerdings am Ende übermächtigen und siegreichen Masse des schweizerischen Volkes der immerhin widerstandsfähige, ja zunächst herrschende Tyrannenwille Geßlers und der andern Habsburgischen Vögte gegenübersteht, dann giebt's ein Drama. Massenkämpfe als solche sind deswegen nicht dramatisch sondern episch, weil eben durch die Admassierung und die äußere Wucht der Masse zu sehr der Eindruck von der Gegeneinanderbewegung verschiedener Einzelwillen in den Hintergrund gedrängt wird, weil — obwohl Kampf da ist, doch zu sehr der Eindruck vorherrscht, daß viele dasselbe wollen.

Wo dagegen zwar Mehrere, aber doch nur Wenige, vielleicht nur Zwei einander gegenüberstehen, da tritt stärker als bei Massen eben das heraus, daß der Eine nicht bloß etwas anderes thut oder leidet, sondern etwas anderes will als der Andere, daß ein Willenskonflikt da ist. Im Konflikt vor allem zeigt und entfaltet sich der Wille, im Konflikt zwischen Mehreren läßt sich der Wille als Spiel vorführen, bei einem Willenskonflikt wird unser Interesse aufs stärkste eben darauf gespannt, was die Leute wollen, ob und wie sie ihren Willen durchsetzen oder nicht, was das Wollen für Folgen haben wird, wohin es führen, wie die Sache endlich ausgehen wird. Im Willenskonflikt kann allerdings auch ein Einzelner sich mit sich selbst befinden, genauer gesagt: im Konflikt

der Motive für seine Willensentscheidung; und solche Konflikte können einen sehr wichtigen Beitrag zum Ganzen des dramatischen Spiels geben, ja vielleicht in seinem Mittelpunkte stehen — man denke nur an Wallenstein! Aber ein schaubares, darstellbares Spiel ermöglicht ein solcher Konflikt der Motive allein noch nicht — ein Monolog ist noch kein Drama, höchstens der Bestandteil eines solchen; ein dramatisches Spiel kann sich nur entfalten, wenn mit den um den Willen des Einzelnen streitenden inneren Motiven von außen her die Willensäußerungen anderer in irgendwelche Beziehungen treten, hemmend oder fördernd. Eben im „Wallenstein“ ist das aufs klarste zu sehen.

Im Willenskonflikt darum lebt die eigentliche Seele des Dramatischen, und die Wirkung des dramatischen Spieles auf den Zuschauer ist um so stärker und voller, je energischer und mächtiger ein Willenskonflikt angesponnen, je deutlicher und anschaulicher er in allen Stadien seiner Entwicklung vorgeführt und durchgeführt wird, je gründlicher, bestimmter und konsequenter er zum endlichen Austrag gebracht wird. Es versteht sich dabei, daß der Gesamtkonflikt eines dramatischen Spiels sich wieder auseinanderlegen kann, ja in der Regel muß, in eine Reihe von Einzelkonflikten, daß immer wieder, bis ins Einzelne hinein, Wille auf Wille trifft, mit immer neuen Spannungen und Lösungen, so daß sich aus einem gelösten Konflikt

immer wieder ein anderer ergibt, bis endlich alle einzelnen Spannungen und Lösungen zusammen den Gesamtkonflikt zum Austrag bringen. Wie sich hieraus die Kompositionsgesetze des Dramas mit Notwendigkeit ergeben, wird sich zeigen.

Für jetzt ist aufs nachdrücklichste festzustellen und ein für allemal festzuhalten: *das Wesen des Dramatischen ruht im letzten Grunde in nichts anderem als in einem zum Spiel gestalteten Willenskonflikt.* Doch ist dabei folgendes nicht außer Acht zu lassen.

Einmal lassen sich Willensvorgänge — im weitesten psychologischen Sinne des Wortes — zwar für das abstrakte wissenschaftliche Denken, nicht aber im thatsächlichen Verlauf unseres Seelenlebens loslösen von anderen psychischen Vorgängen; sie hängen nicht in der Luft, sie sind motiviert durch Gemütsbewegungen jeglicher Art, sind in letzter Instanz determiniert durch den Gesamtcharakter des wollenden Individuums; und sie lösen wiederum Gemütsbewegungen aus, wirken zurück auf den Gesamtcharakter. Das dramatische Spiel kann also die Willensvorgänge dem Zuschauer nicht vorstellen, ohne zugleich auch allerlei Gemütsbewegungen des wollenden Menschen auf dem Hintergrunde seines Gesamtcharakters zur ästhetischen Anschauung zu bringen. Und an der Anschauung dieser *Begleiterscheinungen* der Willensvorgänge, der Triebe,

Affekte, Stimmungen, Gefühle, wie sie teils den Willen motivieren, teils durch ihn ausgelöst werden, nehmen wir ein ähnliches Interesse wie am Willen selbst. So führt denn das dramatische Spiel mit dem Willen auch seine Begleiterscheinungen unserer ästhetischen Anschauung vor — freilich nicht als ruhende Gemütszustände, sondern als seelische Bewegungen in Beziehung zum Willen. Das Dramatische enthält also, kurz gesagt, auch ein lyrisches Moment, und dieses kann sich an gewissen Ruhepunkten des Spiels mit einiger Reichlichkeit und Fülle entfalten, begleitet im übrigen, mehr oder weniger stark hervortretend, den ganzen dramatischen Spielprozeß. Und die Darstellung der Willensvorgänge wird zugleich zur Charakterdarstellung, giebt ein Gesamtbild des im Spiele vorgestellten Menschen. Nur kann dieses lyrische Moment nicht selbständig, nicht Selbstzweck werden: Aeußerung von Gemütsbewegungen allein oder auch bloße Charakterschilderung giebt noch kein Drama — dramatisch wird das alles nur, sofern und soweit es sich in engster Beziehung hält zum Willen und seinen Konflikten.

Sodann ist ebenso das zu beachten: der Wille ist zwar an sich ein rein innerer Vorgang, innere Aktion und Aktivität des Menschen, und das kann für das richtige Verständnis des Dramatischen nicht scharf genug betont werden. Aber diese innere

Aktivität hat nichtsdestoweniger den Drang, sich auch in äußere Aktion umzusetzen, irgendwie auf die Außenwelt bewegend und bestimmend zu wirken. Sie kann allerdings daran verhindert werden durch Gegenwirkungen und doch Wille bleiben und als solcher sein dramatisches Interesse behaupten; das eben ist ja der Sinn eines Willenskonfliktes, daß ein Wille den andern um seine Wirkung zu bringen sucht, indem er sich selbst die Möglichkeit der Wirkung erringen will. Aber eben aus diesem Konflikt, welcher Wille der siegreiche sei, ergiebt sich irgendwie eine äußere Aktion, entstehen Wirkungen auf die Außenwelt, das heißt: es begiebt sich etwas. Umgekehrt werden Willensbewegungen und Willenskonflikte durch Begebenheiten veranlaßt, in der mannigfaltigsten Weise verschlingen und kreuzen sich innere Willensvorgänge und äußere Begebenheiten, verketten sich unter dem Gesichtspunkt von Ursache und Wirkung, Veranlassung und Folge. So geht also auch die äußere Begebenheit in das dramatische Spiel ein, wird von ihm dargestellt und wendet sich an das Interesse des Zuschauers. Das läßt sich auch so ausdrücken: wie ein lyrisches, so enthält das Drama ein episches Moment, eben die Begebenheit, den Vorgang des Außenlebens, die äußere Aktion. Aber auch die Vorführung der Begebenheit kann nicht Selbstzweck für das dramatische Spiel sein: alles, was sich begiebt,

gewinnt dramatisches Interesse, ermöglicht das lebendige Hin und Her eines Spieles nur, sofern und soweit es aus Willensvorgängen hervorgeht oder sie bedingt — oder sie veranschaulicht.

Denn das ist in diesem Zusammenhang auch noch zu beachten: alle ästhetische Wirkung ruht auf Anschauung, auch das dramatische Spiel der Willenskonflikte wollen wir sehen, nicht etwa bloß verstandesmäßig erkennen und erschließen. Aber Willensvorgänge sind ja an sich nichts schaubares, sie lassen sich als solche nur ungenügend vor die Anschauung bringen: Mienen und Geberden können etwa andeuten, daß Willensvorgänge sich im Menschen vollziehen, bis auf einen gewissen Grad auch noch, in welcher Richtung ungefähr sie gehen; und auch das Wort kann zwar vom Inhalt des Wollens etwas aussprechen, aber direkt doch auch nur in ziemlich allgemeiner Weise d. h. so, daß die Objekte, auf die sich die subjektive innere Aktivität bezieht und spannt, benannt und bezeichnet werden und so in der Form von Vorstellungen dem Zuschauer zugänglich sind. Aber der Willensvorgang selbst in seinem Werden, in seiner Entstehung und seinem Verlauf bis zu einem gewissen Ende — muß mehr auf indirektem Wege vor die ästhetische Anschauung gebracht werden, teils indem die Begleiterscheinungen der Willensvorgänge, die Gefühle, Stimmungen, Gemütsbewegungen jeglicher

Art auf vorstellungsmäßigen, anschaulichen Ausdruck gebracht werden, poetisch und mimisch sich aussprechen, teils indem ein äußeres Geschehen, eine Begebenheit als erregender Anlaß oder als äußere Folge und Wirkung der inneren Willenskonflikte vor die Anschauung der Sinne oder der Phantasie gebracht wird. Insofern dienen die lyrischen und epischen Momente im Verlauf des dramatischen Spiels dem Zweck, das eigentlich Dramatische, das im Willen und seinen Konflikten ruht, eindringlicher und deutlicher, als es ohne sie möglich wäre, vor die unmittelbare Anschauung zu bringen, schaubar und somit ästhetisch faßbar zu machen. Aber trotzdem und ebendamit bleiben die Willenskonflikte selbst der eigentliche Hauptgegenstand des dramatischen Interesses und die Lebensbedingung des dramatischen Spiels.

Weiter nun aber: wo Willenskonflikte die — wie schon gesagt — innere treibende Kraft im Geschehen sind, liegt es in der Natur der Sache, daß zwischen den Willensvorgängen und der äußeren Begebenheit eine Verkettung von Ursache und Wirkung, Veranlassung und Folge stattfindet. Es ergiebt sich so aus den Willenskonflikten ein Ganzes von notwendigen Zusammenhängen in einer bestimmten Anordnung, und eben dieses zusammenhängende Ganze als ein einheitlicher, interessanter Lebensvorgang wird gespielt, auf dem Schauplatz vor die ästhetische Anschauung

gestellt. Dieses Ganze, diese Einheit nun aber hat man von Alters her Handlung, dramatische Handlung genannt — wie denn auch „Drama" sprachlich nichts anderes bedeutet als Handlung. Und diese Bezeichnung hat ihr volles, in der Sache begründetes Recht. Handlung ist noch etwas anderes, tiefer greifendes als bloße äußere Begebenheit: zur Handlung wird eine Begebenheit oder eine Reihe von Begebenheiten erst, wenn wollende Menschen ihre inneren Willensvorgänge in äußere Wirkungen umsetzen, wenn nicht bloß etwas sich begiebt, zufällig, ungewollt, sondern wenn die Begebenheiten aus dem Willen und seinen Konflikten hervorgehen, durch ihn in innerlichem Zusammenhang verknüpft und verkettet werden. Da aber der Wille psychologisch aus dem Charakter steigt, dorther seine Motive bezieht, mit Notwendigkeit durch ihn determiniert ist, so giebt es keine dramatische Handlung ohne dramatische Charaktere, die Handlung entwickelt sich vielmehr aus den Charakteren in mehr oder weniger deutlich erkennbarer Weise — am deutlichsten und nachdrücklichsten freilich im germanischen Drama. Und es ist wiederum kein Zufall, sondern innerlich begründet, wenn der dramaturgische Sprachgebrauch die handelnden Personen im Drama geradezu „Charaktere" nennt.

Ueber Handlung und Charaktere und ihr Verhältnis im Drama ist später noch ausführlicher zu reden. Für

jetzt genügt das eben Gesagte und es ist über das Wesen des Dramas bis jetzt so viel gewonnen: das Drama ist eine aus Willenskonflikten aufsteigende, durch Willenskonflikte zu einheitlicher Handlung verkettete und durch Willenskonflikte interessierende, zusammenhängende Reihe von Begebenheiten, welche einem zuschauenden Publikum auf einem bestimmten Schauplatz als lebendiges Spiel vor die ästhetische Anschauung gestellt wird.

Dabei ist aber noch eines scharf ins Auge zu fassen. Es liegt in der Natur des Spieles, daß es als ein werdendes angeschaut wird; vor den Augen des Zuschauers entwickelt es sich von einem gegebenen Zeitpunkt an nach der Zukunft hin bis zu einem Abschluß. Und dasselbe liegt in der Natur der Willenskonflikte, welche den Kern des dramatischen Spiels ausmachen: sie spinnen sich an, kommen an einem bestimmten Punkte zur Aktion, steigern sich bis zu einem Punkte hin, wo sie sich voll entfalten und zugleich ihre notwendigen Folgen hervorzutreiben beginnen, und diese drängen in Wechselwirkung mit den Willensvorgängen und ihren Begleiterscheinungen zu einem Punkte hin, wo der Konflikt seinen Austrag, seine endgiltige Lösung irgendwelcher Art findet. Auch das, gespielt, ist ein vor den Augen sich vollziehendes Werden, das an einem gegenwärtigen Punkte einsetzt

und in einer Zukunft fertig wird. Und unser Interesse heftet sich eben an dieses Werden, spannt sich auf das Werden von Punkt zu Punkt, von Stadium zu Stadium — und erlischt, weil befriedigt, sowie die Sache fertig ist, das Werdende als ein Gewordenes vorliegt. Das heißt also: dramatisch ist im wesentlichen nur das, was wird, vor unseren Augen wird, der Willenskonflikt als Spiel vorgeführt von der Gegenwart nach der Zukunft; das Fertige dagegen, Gewordene, Vergangene ist als solches undramatisch, kann gar nicht eigentlich gespielt werden, erregt nicht das Interesse, ein Spiel anzuschauen.

Ganz anders ist es, sowie erzählt wird: erzählen kann man nur ein Fertiges, Vergangenes. Zwar kann der Erzähler und können seine Zuhörer auch das Interesse haben, daß klargestellt werde, wie das Fertige, Vergangene gerade so geworden ist, aber das Interesse heftet sich dabei nicht an das Werden selbst, sondern an das Wie des Gewordenen. Wohl können dabei auch Willensvorgänge und Willenskonflikte von Wichtigkeit gewesen sein, aber es können auch ganz andere Ursachen bestimmend, ja ausschlaggebend gewirkt haben, dem Willen entzogene Zufälle, elementare Ereignisse, Massengewalten — kurz Begebenheiten, die nicht aus dem menschlichen Willen aufsteigen. Allerdings können die Zuhörer des Erzählers auch eine Spannung nach der Zukunft erleben, je nachdem er

seine Erzählung einrichtet; aber es ist lediglich eine vorgestellte, phantasiemäßig angenommene Zukunft — im Grunde wissen sie doch, daß das Erzählte fertig, abgeschlossen, vergangen ist, sonst könnte man ja nicht davon erzählen. Der Leser, der sehr bald nach dem Ende der Geschichte sich umschaut, ehe er weiterliest, weiß im Grunde sehr wohl, was er thut, und gehört keineswegs ohne weiteres zum Lesepöbel. Mit anderen Worten: was der Erzähler von einem Werden berichtet, das ist in seinem Wesen nur Erklärung des Gewordenen; das Werden des dramatischen Spieles aber braucht gar keine nachträgliche Erklärung, weil es sich vor den Augen des Zuschauers als ein Werden entwickelt, nach einer Zukunft, die für den Zuschauer wirklich Zukunft ist — Zukunft des Spieles natürlich, wenn auch etwa die Wirklichkeit, deren ästhetischen Schein das Spiel dem Zuschauer vorstellt, der Vergangenheit, der Geschichte angehören sollte. Hierin liegen die tieferen psychologischen Unterschiede zwischen Drama und Epos, und aus ihnen ergiebt sich mit Notwendigkeit die Verschiedenheit der dramatischen und epischen Technik.

Aehnlich steht das Dramatische in dieser Beziehung gegenüber dem Lyrischen: der Gegenstand des lyrischen Sichaussprechens, an dem wir Interesse nehmen, ist ebenfalls ein fertiger, in sich abgeschlossener Seelenzustand, der wesentlich in der Gefühlssphäre liegt; nur tritt er nicht als etwas in der Vergangenheit

Gewesenes, sondern eben durch den lebendigen Gefühlsausdruck als etwas Gegenwärtiges vor uns. Aber dieses Gegenwärtige spannt unser Interesse nicht nach der Zukunft, das Interesse ruht befriedigt in der Anschauung des lebendig vergegenwärtigten Seelenzustandes. Zwar können in diesem Seelenzustand auch Willensvorgänge mit enthalten sein und in dieser Hinsicht den Zustand in lebhafter Bewegung zeigen; aber sie sind kein wesentlicher, unentbehrlicher Bestandteil des Zustandes, sie drängen nicht notwendig nach einer thatsächlichen Weiterentwicklung über den gegenwärtigen Zustand hinaus, wecken nicht das Interesse am Werden eines Spieles; es wird überhaupt nicht gespielt, sondern es sagt uns einer, wie es in seinem Innern aussieht — etwa auch ausgesehen *hat*, aber doch so, daß wir es als gegenwärtigen Seelenzustand jetzt miterleben. Auch im Lyrischen also haben wir's mit Fertigem zu thun, nicht mit erst Werdensollendem wie im Dramatischen.

Daß *Keime* des Dramatischen auch im Epischen und Lyrischen stecken können, ist natürlich auch hierdurch nicht ausgeschlossen. Aber die Erkenntnis, daß sich's im Drama wesentlich um die Anschauung des Werdens und nicht um die des Fertigen handelt, ist trotzdem so wichtig, daß man sagen darf: lediglich aus der Mißachtung dieses Punktes erklärt sich so manche Wirkungslosigkeit oder schwache Wirkung sonst poesie-

voller, schöner, gehaltreicher Dramen oder dramatischer Szenen. Sowie Fertiges erörtert wird, in epischer oder lyrischer Darstellungsweise, beginnt das dramatische Interesse des Zuschauers zu erlahmen, das Spiel steht still, und der Zuschauer ist unbefriedigt, weil sein Interesse vorwärts will, während doch nichts vorwärts geht. Vorwärts, vorwärts! Werdenlassen, ein Werden schauen lassen! Das ist der Mahnruf, der aus dem thatsächlichen psychologischen Interesse des Zuschauers und aus der Natur des Spiels fortwährend ins Ohr des Dramatikers tönt; und wer ihn überhört oder mißachtet, der darf sich nicht wundern, wenn die schönst empfundenen oder gesagten Sachen, die merkwürdigsten Berichte keine oder nur schwache Wirkung im Drama thun.

Ein sehr interessantes und lehrreiches Beispiel, wie nicht das Fertige sondern das Werdende die eigentlich dramatische Wirkung thut, ist Kleists „Zerbrochener Krug". Hier wird auf eine ebenso einfache als wirkungsvolle, ja überraschende Weise geradezu einem Fertigen das Werden abgewonnen, Fertiges in Werdendes umgesetzt. Das ganze Lustspiel dreht sich allerdings in gewissem Sinn um ein Fertiges: die bereits abgeschlossene Thatsache, daß der Dorfrichter Adam unter einem Vorwand in das Zimmer der Eve eingedrungen ist, von ihrem Schatz, dem Ruprecht überrascht die Flucht durchs Fenster ergriffen hat,

dabei den auf dem Gesims stehenden ehrwürdigen Krug der Frau Marthe Rull zerbrochen hat und von Ruprecht mit der Thürklinke über den Schädel gehauen worden ist; daß ferner Eve aus Gründen den wahren Krugzertrümmerer nicht genannt hat, daß deswegen Frau Marthe den Ruprecht als den Thäter betrachtet und ihn vor Gericht belangt. Dieses Fertige wird nun aber keineswegs erzählt und durch zusammenhängende Erzählung in seinem Zustandekommen deutlich gemacht; es wird ebensowenig lediglich darüber reflektiert oder deklamiert oder in Gefühlsausbrüchen geredet; ja das Interesse an diesem Fertigen tritt überhaupt ganz in den Hintergrund, obwohl wir sehr bald merken, was so im allgemeinen der Thatbestand ist. Vielmehr: gerade dadurch, daß wir diesen Thatbestand bald zu merken bekommen, wird unser Interesse rasch auf etwas ganz anderes gelenkt, auf das, was nun eigentlich werden soll. Frau Marthe Rull verklagt den Ruprecht als den Krugzertrümmerer bei dem Dorfrichter Adam, und dieser muß mit seinem ohnedies nicht eben sauberen Amtsgewissen die Sache zur gerichtlichen Untersuchung bringen, und zwar in Gegenwart des Gerichtsrates Walter, der eben dazu da ist, seine Amtsführung zu visitieren. Adam selber hat den Krug zerbrochen bei einem Anlaß, der ihm aus andern Gründen nicht zur Ehre gereicht, er hat also ein dringendes Interesse daran, seinen

Anteil an dem Geschehenen zu verbergen nnd alle Schuld auf den Ruprecht oder einen anderen zu wälzen; und doch soll er als Richter, und zwar vor einem Visitator, der ihm scharf auf den Dienst paßt, die Wahrheit an den Tag bringen. Daraus ergiebt sich ein Willenskonflikt, an den sich sofort unser ganzes Interesse festklammert: wie wird sich der alte Sünder in dieser gespannten Lage hindurchzuwinden und hinauszudrehen suchen, und wie wird das unter dem Gegenwollen und Gegenwirken der Anderen auslaufen? Das ist die Frage, an der unser Interesse hängt, unter diesem Gesichtspunkt verfolgen wir die Gerichtsverhandlung als etwas Werdendes mit heiterer Spannung; das Fertige, das Vergangene aber behält im Hintergrund sein Interesse nur soweit, als es diesem werdenden Vorgang dient, im Werden und am Werden des Prozesses allmählich zu Tage kommt und so gewissermaßen selbst als ein Werdendes an uns vorüberzieht, vor unsere Anschauung tritt. Die eigentümliche, den Gegenstand von hinten aufrollende Technik dieses Lustspiels, die auf den ersten Blick überrascht, ergiebt sich mit einer gewissen Notwendigkeit aus der Forderung des dramatischen Spiels, nicht Fertiges sondern Werdendes vor unsere Anschauung und vor unser Interesse zu bringen oder das Fertige in ein Werden umzusetzen. Und die Form einer Gerichtsverhandlung fügt sich dem außerordentlich willig und

günstig: die dramatische Handlung selbst ist ja in ihrer äußeren Erscheinung sozusagen ein Prozeß, der vor einem Publikum geführt wird und in dem sich's darum handelt, wer seinen Willen vor dem Gericht durchsetzen wird. — Auch in Schillers „Maria Stuart" liegt Fertiges in Masse vor: die ganze Vergangenheit der Maria, ihre Gefangenschaft, ihr Prozeß, die bisherigen Versuche zu ihrer Befreiung, ihre Verurteilung zum Tod. Aber auch dieses Fertige bleibt als solches ganz im Hintergrund unseres allgemeinen Interesses — unser speciell dramatisches Interesse knüpft sich von Anfang an an das, was werden soll: wird das Todesurteil vollstreckt werden oder nicht? Darum dreht sich der Konflikt der verschiedenen aufeinandertreffenden Willensvorgänge in den dramatischen Charakteren, dreht sich der ganze dramatische Prozeß, der vor unseren Augen geführt wird und zur Entscheidung kommt.

Und so durchweg in allen Dramen von wirklich dramatischer Wirkung. Namentlich auch die sogleich einschlagende Wirkung der Anfänge von Dramen, z. B. eben der ersten Akte Schillers und anderer, ruht wesentlich darauf, daß unser Interesse rasch und energisch von dem Vergangenen, von den Voraussetzungen, die ja jedes Drama hat, ab- und weitergelenkt wird auf das, was nun daraus werden soll. Insofern erkennt man den wirklichen Dramatiker

gleich beim Beginn seines Werkes und ebenso den schwachen Dramatiker, der sich viel zu viel und zu lang mit Erzählen und Berichten von Vergangenem aufhält. Lessing führt bekanntlich die Exposition der „Minna von Barnhelm“ bis in den vierten Akt hinein — lediglich deswegen, weil er von den Voraussetzungen der Handlung immer nur das giebt, d. h. erzählen läßt, was der Zuschauer gerade braucht, um das Werden des Spiels zu verstehen. Was dagegen in so manchen Dramen Ibsens, fast in allen aus seiner späteren Zeit, die dramatische Wirkung so vielfach schädigt oder wenigstens ungemein erschwert, das ist: er gebraucht im wesentlichen eine ähnliche Technik wie Kleist im „Zerbrochenen Krug“ — aber das Vergangene, das aufgerollt wird, macht sich viel zu breit, es wird viel zu viel über Fertiges und nicht mehr zu Aenderndes geredet, dieses beansprucht das Interesse nur zu oft in einem viel höheren Maße als das, was werden soll und was dem Zuschauer eben doch wichtiger wäre; es ist oft geradezu peinlich und bemühend, immer wieder auf den Irrwegen des Vergangenen herumwandern und sich da mühselig zurechtfinden zu sollen, statt daß es frisch und energisch auf sicher zu findenden Wegen nach der Zukunft vorwärts ginge.

Auch hier ist freilich nicht zu vergessen, was schon in anderem Zusammenhang hervorgehoben

wurde, daß nämlich das Drama immerhin auch ein episches und ein lyrisches Moment umfaßt. Dies gilt auch in diesem Zusammenhang. Damit der Zuschauer das Werden des Spiels richtig verstehe und rasch auffasse, muß ihm da und dort, namentlich am Anfang des Dramas oder am Anfang neuer Teilstücke des Dramas, dies und das mitgeteilt, berichtet, erzählt werden, was geschehen ist und auf Grund dessen das Weitere werden soll. Es kann sogar entscheidende Augenblicke geben, wo gerade durch einen Bericht über Geschehenes Willensentscheidungen herbeigeführt werden und so die Handlung weitergeleitet wird, wo eine Spannung entweder erzeugt oder gelöst wird durch einen Bericht. Man denke nur z. B. an die Bedeutung, die der Bericht über die Gefangennahme des Sesin für die Handlung des „Wallenstein" gewinnt. Und ebenso giebt es Augenblicke im Werden des dramatischen Spiels, wo die Handlung in der That für eine Weile stillstehen muß, weil seelische Zustände als Begleiterscheinungen der Willensvorgänge so stark und mächtig hervordrängen, daß der Zuschauer ein wirkliches Interesse daran hat, auch sie als etwas zur Sache Gehöriges in ihrer ganzen Kraft und Fülle vor Augen zu haben; Ausbrüche des Gefühls, der Leidenschaft, des Affekts, also lyrische Aeußerungen sind an manchen und oft sehr wichtigen Stellen gerade so unvermeidlich, wie

an anderen Stellen epische Berichte. Und allgemein poetisch betrachtet, formell sind solche lyrische Stellen oft geradewegs Prachtstücke von Schönheitswirkung oder anderweitiger allgemein ästhetischer Wirkung. Aber eben um die richtigen Stellen handelt sichs dabei und darum, daß diese lyrischen und epischen Momente ins rechte Verhältnis zu dem beherrschenden dramatischen Momente treten. Wo die Handlung weiter soll, wo das Werden und Wirken des Willens jetzt unser Interesse in Anspruch nimmt, da sind wir sehr wenig empfänglich für die schönsten lyrischen Ergüsse, für die an sich interessantesten Berichte über Begebenheiten — und dann sind solche Stellen trotz aller poetischen Schönheit oft nichts als Armutszeugnisse für den Dramatiker, der mit der Handlung nicht mehr recht weiter weiß und uns deswegen von Seelenzuständen und vergangenen Dingen mit schönen Worten zu unterhalten sucht. Wo dagegen das Lyrische oder Epische dem dramatischen Zweck, auf den des Zuschauers Seele gespannt ist, in der schon angedeuteten Weise dient, da wird es freudig willkommen geheißen und gerne genossen auch in seiner formalen ästhetischen Wirkung, in Sprache und Versklang, da wirkt es auch im dramatischen Spiel um so kräftiger, je mehr allgemeine poetische Kraft es entfaltet. Die Prachtserzählungen Schillers wie der Bericht des lothringischen Ritters in der „Jungfrau“,

die Erzählung des schwedischen Hauptmanns im „Wallenstein,“ die Traumerzählung des Franz in den „Räubern“ und was dergleichen ist — sie würden ihre Wirkung nicht thun, ja gerade durch manche formale Schönheitswirkungen nur schädigen, wenn sie nicht an der rechten Stelle dramatische Wirkungen vorbereiten oder auslösen würden. Die Rede des Antonius an Cäsars Leiche bei Shakespeare wäre nichts als ein übles rhetorisches Kunststück, das uns dramatisch kalt ließe oder gar langweilte, wenn sie nicht in großartig berechneter Steigerung der Mittel dem Zwecke diente, vor unsern Augen das römische Volk aufzustacheln, einen völligen Umschwung der Volksstimmung und damit die Einleitung zu einem weiteren Werden der Handlung hervorzurufen. Lyrische Stellen von besonders ausgeprägtem Charakter sind unter anderem die Monologe; der moderne Naturalismus hat sie aus höchst unsachgemäßen Gründen verworfen: er meinte in seiner dürren ästhetischen Engherzigkeit, die Menschen halten ja im gewöhnlichen Leben in der Regel keine lauten Monologe, machen dafür vielleicht höchstens Hum und Mum — also dürfen es auch die Menschen im Drama nicht anders halten. Daß das grundfalsch ist, wird sich später noch zeigen, wenn von der dramatischen Sprache die Rede sein wird. In *diesem* Zusammenhang ist nur zu sagen: der Monolog ist allerdings ein etwas

gefährliches Ding und kann zu einem Armutszeugnis für den Dramatiker werden — sobald er nämlich die Fühlung mit der dramatischen Handlung verloren hat und nichts ist als lyrischer Gefühlserguß für sich oder irgendwelche Deklamation über Fertiges, sobald er über das Worte macht, was wir werden sehen sollten. Aber er ist in seinem vollen Recht, wenn in ihm und durch ihn der Wille wird, wenn sich deutlich und anschaulich ein wichtiger Entschluß in ihm herausarbeitet, wenn in der Seele des dramatischen Menschen irgend etwas vorwärts kommt, rückt, sich klar wird — oder auch, wenn eine hochgradige Spannung der Seele durch den Willen oder seine Folgen sich in Worten entlädt und löst, die die Seele in diesem Augenblick nicht zurückhalten kann. In den Monologen Hamlets, Macbeths, Wallensteins u. s. w. rückt allemal etwas: wenn sie zu Ende sind, steht irgend etwas im dramatischen Prozeß anders als es vorher gestanden ist; sogar der vielangefochtene Monolog Tells in der hohlen Gasse leidet zwar im Sprachstil an einiger Schönrednerei, die in Tells Mund nicht paßt, aber dramatisch ist er in seinem guten Recht: auf den Augenblick zur entscheidenden That harrend, die Seele ganz voll von dem allerdings längst gefaßten Entschluß, darf Tell ganz wohl den Entschluß noch einmal durchprüfen und vollends zur That festmachen, darf er ganz wohl aussprechen, was sich ihm in diese

verhängnisvollen Minuten von seinem ganzen Leben und Geschick zusammendrängt.

So können also auch lyrische und epische Momente sich dem dramatischen Werdeprozeß einfügen und unterordnen und, soweit sie das thun, in ihrem Rechte sein. Der innerste Lebensgehalt dieses Werdeprozesses ist und bleibt aber der menschliche Wille mit seinen Konflikten, Motiven und Folgen jeglicher Art. Sein Werden und Wirken als einen zusammenhängenden Lebensvorgang in einer einheitlichen Handlung vor die unmittelbare Anschauung zu stellen und dem ungeteilten, lebhaften Interesse des Zuschauers nahe zu bringen: das ist die Aufgabe des dramatischen Spiels.



Zweites Kapitel.

Der Stoff.

Wenn das dramatische Spiel in seinem Wesen ganz bestimmte Besonderheiten hat, die es von anderen Arten künstlerischer Darstellung unterscheiden, so ist die Frage nicht zu umgehen, was sich denn nun zu solcher Darstellung eigne und was nicht, das heißt: was dramatische Stoffe seien? Diese Frage ist nicht nur für den schaffenden Dramatiker sondern auch für das dramaturgische Urteil deswegen eine der ersten, weil Stoff und Behandlungsart in aller Kunst sich irgendwie gegenseitig bedingen, weil nur zu oft eine beabsichtigte Kunstwirkung lediglich aus dem Grunde nicht erreicht wird, daß der Künstler sich im Stoffe vergriffen hat.

Zunächst ist ganz allgemein festzustellen, was hier mit dem Worte „Stoff" gemeint ist. Das dramatische Spiel ist wie jedes — eben Spiel, das

heißt: was auf dem Schauplatz vorgeht, das ist nicht ein Stück wirklichen Lebens sondern nur der Schein eines solchen, ein für die ästhetische Anschauung berechnetes, mit den besonderen Mitteln des Spiels dem Zuschauer vorgestelltes Bild von Lebensvorgängen. Die Lebensvorgänge der ernsthaften Wirklichkeit nun, von denen in dieser Weise ein Bild vorgestellt wird, sie bilden in diesem Sinne den Stoff des dramatischen Spiels, seinen Gegenstand — und die Frage nach den dramatischen Stoffen heißt also: welche Lebensvorgänge aus dem ernsthaften wirklichen Leben eignen sich dazu, in dramatische Handlung verwandelt und dramatisch gespielt zu werden?

Auf diese Frage sind schon mancherlei Antworten gegeben worden und werden noch fortwährend gegeben, welche durchaus die Sache nicht treffen, vielmehr fremde und unsachgemäße Gesichtspunkte einmischen. So, wenn man behauptet hat und neuerdings wieder zu behaupten geneigt ist, nur die Weltgeschichte biete für das Drama, wenigstens für das entwickeltere neuere Drama die rechten Stoffe; die dem Stoffe nach historische Tragödie und Komödie seien die einzig wahren und würdigen Dramen. Diese Behauptung hat immer wieder, besonders in bestimmten Jahrzehnten unseres Jahrhunderts, gute Leute verleitet zu meinen, irgend ein historisch bedeutsames Ereignis

sei eben durch seine historische Bedeutsamkeit schon ein besonders brauchbarer dramatischer Stoff — und die Geschichte der dramatischen Literatur hat mit Schaudern die Masse von unmöglichen, tödlich langweiligen oder trotz etwaiger poetischer Schönheiten verzweifelt wirkungslosen Dramen verzeichnet, die diesem Wahn ihre Entstehung verdankt haben. Was hat denn die Thatsache, daß etwas historisch geschehen ist und für den Lauf der Weltgeschichte irgend einmal und irgendwie von Bedeutung war, mit den speziellen künstlerischen Lebensbedingungen des dramatischen Spiels zu thun? Rein nichts und wieder nichts! Oder man hat gar irgend ein bestimmtes historisches Gebiet als das günstigste Stoffgebiet für das Drama betrachtet, die alte Geschichte etwa, die griechische oder römische — oder das Mittelalter oder die Zeit seit der Reformation — oder man hat insbesondere die nationale Geschichte als die beste Stofffundgrube bezeichnet und thut das gerade heute wieder. Weil da z. B. die Hohenstaufengeschichte ein besonders bedeutsames Stück unserer nationalen Geschichte ist, hat man jahrzehntelang die berüchtigten undramatischen Hohenstaufendramen gesündigt; und weil in der neueren deutschen Geschichte die Geschichte der Hohenzollern von besonderer historischer Bedeutung ist, so dringt man jetzt wieder mit dilettantenhaftem Eifer darauf, daß diese Hohenzollerngeschichte dramatisch

ausgebeutet werde, und das Hohenzollerndrama scheint bestimmt, für einige Zeit eine ähnlich unglückliche Rolle zu spielen wie früher das Hohenstaufendrama. Aber wiederum: was hat denn der zufällige Umstand, daß ein Stoff der nationalen oder der Hohenstaufen- oder Hohenzollerngeschichte angehört, mit den inneren Lebensbedingungen des dramatischen Spiels, mit dem Wesen der dramatischen Kunst zu thun? Nichts, rein nichts. Sie ist ja recht und gut und nicht genug zu betonen, die Forderung, daß die Kunst national sein soll, und jede echte, lebensfähige, gesunde Kunst erfüllt diese Forderung von selbst, weil sie nicht anders kann. Aber dieses Nationale liegt im Geist und nicht im Rohstoff, im besonderen deutschnational ist unsere Kunst, sowie unsere Künstler deutsch empfinden, denken, die Welt anschauen, im ethischen Kern ihrer Persönlichkeit von deutscher Art sind und diese Art ihrem Kunstwerk ganz von selbst mitteilen, einflößen, als Stempel aufdrücken. Der bloße Umstand, daß ein Künstler seinen Stoff aus der nationalen Geschichte nimmt, der bloße landläufige Patriotismus mit seinen Hurrarufen und seinem konventionellen Fest-Pathos macht noch keine deutsch-nationale Kunst, überhaupt noch keine Kunst — vollends keine dramatische Kunst, und wenn noch so viel Pomp in der äußeren Ausstattung des Spiels verschwendet

wird. Was einen Stoff und seine Darstellung im Spiel dramatisch macht, liegt ganz irgendwo anders.

Wie mit dem Drängen auf historische Stoffe, so ists auch, wenn man etwa die sozialen Probleme der Gegenwart als das eigentliche Stoffgebiet des Dramas bezeichnet — nicht selten dann mit gleichzeitiger Verwerfung oder gar Verhöhung des historischen Dramas. Auch das ist neuestens wieder dagewesen. Aber auch dafür ist kein halbwegs zureichender Grund einzusehen, daß ein Stoff für Darstellung durch dramatisches Spiel deswegen besonders geeignet sein soll, weil er uns in den socialen Fragen und Kämpfen der Gegenwart besonders wichtig erscheint. Man könnte ebensogut, ja mit etwas mehr Grund behaupten, diese Stoffe seien besonders ungünstig, weil sie zu ernsthaft interessieren, zu sachlich aufregen, als daß das ästhetische Interesse am dramatischen Spiel unbeeinträchtigt bleiben könnte; und wenn man die modernen sozialen Dramen sich ansieht, die einige Wirkung gethan haben, so findet man in der That, daß diese Wirkung meist mehr von der stofflichen Erregung, dem sogenannten aktuellen Interesse bedingt ist als von spezifisch dramatischer Kraft- und Kunstentfaltung. Und überdies verfällt diese soziale Problemdramatik nur allzuleicht in eine Darstellung von bloßen Zuständen, ohne energisches Werden einer Handlung und namentlich ohne sicheren Abschluß

— das aber geht direkt gegen das Wesen des Dramatischen. Auch Ibsens soziologische Dramen leiden stark an diesem Mangel — und wenn man ihm als einem kräftig auf eigenen Füßen stehenden Dramatiker auch allerlei zu gut halten mag, so hat die Nachahmung Ibsens auf das modernste Drama um so schädlicher gewirkt. Dagegen vergleiche man etwa Schillers soziale Dramen, die „Räuber" und die „Luise Millerin", deren Wirkung heute noch nicht wesentlich geringer ist als zur Zeit ihres ersten Auftretens, und man frage sich, worauf diese Wirkung beruht? Sicherlich nicht darauf, daß der Stoff aus dem wirklichen Leben der damaligen Gegenwart genommen ist — der hat für uns heute seine „Aktualität" eingebüßt; vielmehr aus der auf ganz anderem ruhenden, spezifisch dramatischen Macht und Wucht dieser Dramen kommt ihre unvergängliche Wirkung, die der Wirkung seiner späteren Dramen mit historischen Stoffen nicht nachsteht, sie teilweise sogar übertrifft.

Nicht anders ist es, wenn z. B. Richard Wagner dem Drama als sein eigentliches Stoffgebiet den Mythus, die Sage zuweisen will. Es ist ja an sich und in gewissem Sinne richtig, wenn er sagt, der Mythus sei ewig wahr, wahrer als die immer nur bedingte Wahrheit der Geschichte oder gar der jeweils gegenwärtigen sozialen Fragen und Bewegungen; und es ist dagegen verkehrt und oberflächlich, wenn andere

gerade Sage und Mythus dem modernen Dichter, speziell dem Dramatiker verwehren wollen, weil sie angeblich dem modernen Bewußtsein zu fern liegen, weil Sitten und Gebräuche aus der Zeit, da sie entstanden seien, nicht mehr die unsrigen seien. Wagner hat ganz recht, wenn er der Meinung ist, Mythus und Sage enthalten, wenn auch in einer auf den ersten Blick fremdartigen Form, doch so viel vom ganzen nationalen Charakter und der einer Nation gemäßen Weltauffassung, daß sie immer wieder vom Künstler, insbesondere vom Dichter erneut, zum neuen Ausdruck des jeweiligen Lebens seiner Nation verwendet werden können. Wohl — aber was hat das mit den besonderen Lebensbedingungen der dramatischen Kunst zu schaffen? Abermals nichts. Man vergleiche Wagners eigene Dramen — hier natürlich abgesehen von ihrer musikalischen Seite und von seiner ganzen Theorie des Musikdramas als des „Kunstwerks der Zukunft“ — vielmehr nur unter dem Gesichtspunkt, wie sich der Stoff zum Wesen des dramatischen Spiels verhält. Man vergleiche z. B. seinen „Tristan“ mit seinem „Nibelungenring“. Der Unterschied, daß die Nibelungen unsere eigentliche Nationalsage sind, während der Tristan ausländisches Gewächs ist, kommt hier nicht in Betracht, weil ja die Begriffe national und dramatisch zunächst gar nichts mit einander zu thun haben; in beiden Fällen giebt eben die Sage den Stoff zum Drama. Der

„Tristan“ nun aber ist undramatisch durch und durch, ganz lyrisch mit einem dünnen epischen Fädelein, das in dem langen lyrischen Liebesduett des zweiten Aktes gar nicht mehr, im ersten und dritten kaum zu sehen ist, während fürs eigentlich Dramatische kaum im ersten und letzten Akt ein paar schwache Ansätze vorhanden sind. Der „Ring des Nibelungen“ dagegen — trotz alledem, was man allgemein ästhetisch gegen ihn einwenden kann, trotz aller poetischen Mangelhaftigkeit der Ausführung im einzelnen — er ist in den großen Grundzügen, im ganzen Aufbau der umfangreichen Tetralogie in hohem Maße dramatisch. Also, beide Werke entnehmen ihren Stoff dem Mythus, der Sage — und doch ist das eine höchst undramatisch, das andere höchst dramatisch. Der Grund dafür muß doch irgendwo anders liegen als im Stoffgebiet, es müssen eben im Nibelungenstoff als solchem andere Bedingungen fürs Dramatische liegen als im Tristanstoff — oder der Dichter muß dem einen Stoff dramatisches Leben abzugewinnen gewußt haben, dem andern nicht, ganz abgesehen von dem gemeinsamen sagenhaften und mythischen Charakter beider Stoffe.

Und so ists durchweg, sowie man in die Frage nach dem dramatischen Stoff fremde Gesichtspunkte herein bringt, die mit dem speziellen Wesen der dramatischen Kunst nichts zu thun haben. Man verwechselt da immer das, was menschlich oder

national oder sozial oder historisch oder „aktuell“ irgendwie interessant und bedeutsam ist, verwechselt das in anderem Sinn stofflich und sachlich Wichtige mit dem, was im besonderen zum dramatischen Spiel sich eignet. Es ist ja im allgemeinen richtig, daß ein Stoff für jede — für jede! — künstlerische Darstellung um so günstigere Bedingungen bietet, je mehr er namentlich menschlich Bedeutsames für uns haben kann. Der Künstler begiebt sich von vornherein eines großen Vorteils, wenn er nach Stoffen greift, die irgendwie dem Interesse seines Publikums fernliegen; er muß gewichtige Gründe dafür haben, wenn ers doch thut, er muß sich eine starke Kraft zutrauen können, eben durch seine Kunst das an sich nicht vorhandene Interesse zu wecken, auch den an sich uninteressanten, fernliegenden Stoff dem Interesse nahe zu bringen. Und namentlich wird er die höchste formale Kunst vergebens aufwenden, wenn sich dem Stoff nicht irgendwie etwas abgewinnen läßt, was irgendwelche Offenbarungen über Menschenart und Menschengeschick gäbe, was deswegen den Menschen im Innersten seines Lebensinteresses packte. Aber: das gilt allgemein von aller Kunst, von der dramatischen auch, aber nicht bloß und im besondern von ihr; unter diesen Gesichtspunkten allein könnte man bestimmte Stoffe und Stoffgebiete gerade so gut irgend welcher andern

Kunst zuweisen und anpreisen wie der dramatischen. Es ergiebt sich unter allen derartigen Gesichtspunkten für die Frage nach dramatischen Stoffen nichts weiter als die ganz allgemeine ästhetische Thatsache oder Forderung, daß auch die dramatische Kunst wie jede andere darauf bedacht sein muß, möglichst viel allgemein menschliches Lebensinteresse zu erregen, und daß schon der Stoff von einer Art sein muß, welche dies überhaupt in genügendem Maße ermöglicht. Gerade dem aber widerstreben so viele historische Stoffe, menschlich gleichgiltige Staatsaktionen, diplomatische Intriguen, Ministerstürze, kriegerische Ereignisse und dergleichen. Gerade dem widerstreben viele soziale Stoffe, in denen nur vorübergehende, zufällige oder lokale Mißbildungen und Gebrechen, Schäden gewisser beschränkter Gesellschaftsschichten oder dergleichen die Hauptsache sind. Was geht uns z. B. der ekelhafte Sumpf weiter an, in dem sich eine gewisse Berliner Gesellschaftsschichte des Protzentums und der Kunstzigeunerei umtreibt, wie das Sudermann in „Sodoms Ende“ darstellt? Diese im Innersten verfaulte verlorene Bande und ihr Treiben hat glücklicherweise für die deutsche Nation außerhalb Berlins noch so wenig menschliches Interesse wie etwa der lüsterne Schlingel von einem Abiturienten in Halbes „Jugend“ oder ähnliche Mißgebilde. Und auch auf dem Gebiete des Mythus und der Sage findet sich neben menschlich

sehr Bedeutsamem doch so vieles, was verzweifelt geringes menschliches Interesse bietet. Es sind also gerade diese und ähnliche Stoffgebiete häufig gerade unter dem einzigen allgemeinen Gesichtspunkt, den sie für alle Kunst und so auch für die dramatische haben können, nicht einmal brauchbar.

Der einzig entscheidende Maßstab vielmehr, an dem ein Stoff fürs dramatische Spiel zu messen ist, ist aus dem besonderen Wesen dieses Spiels selbst, aus den inneren ästhetischen Lebensbedingungen des Dramatischen und unseres Interesses an ihm zu nehmen. Wenn wir uns aber über dieses Wesen des dramatischen Spiels klar sind, so erledigt sich die Frage, was ein dramatischer Stoff sei, sehr schnell.

Jeder irgendwie menschlich bedeutsame Stoff ist dramatisch, eignet sich zum Gegenstand des dramatischen Spieles dann, aber nur dann, wenn sich aus ihm Willenskonflikte entwickeln lassen, die in ihrem Werden — in ihrer Entstehung, ihrem Verlauf, ihren Folgen bis zu einem bestimmten Abschluß hin — als eine zusammenhängende Handlung sich gestalten lassen und als anschauliches gegenwärtiges Spiel von menschlich interessanten Charakteren auf einem begrenzten Schauplatz einem Zuschauer vorgestellt werden können, so daß er mit lebhaft erregtem menschlichem Interesse eben

„zuschaut", mit seiner Anschauung und seinem Gefühl dem Spiele folgt von einem Anfangspunkte durch alle Entwickelungsstufen hindurch bis zu einem entscheidenden Abschluß. Jeder Stoff, der sich das abgewinnen läßt, ist dramatisch brauchbar, mag er sonst einem Stoffgebiet angehören, welchem er will. Jeder Stoff dagegen, in dem keine Willenskonflikte liegen, der keine in diesem Sinn handelnde Charaktere bietet, aus dem sich keine im Werden bewegte Handlung gewinnen läßt, der sich nicht zum anschaulichen und in der Anschauung interessierenden Spiel auf einem Schauplatz gestalten läßt — ist dramatisch unbrauchbar, mag er sonst noch so viel allgemein menschliches Interesse haben, noch so viel ästhetischen Reiz besitzen, allgemein poetisch oder künstlerisch noch so lockend sein, historisch oder sozial oder wie sonst noch so viel Wichtigkeit und Bedeutung beanspruchen. Das ist das einzig entscheidende Kriterium für den dramatischen Stoff — alles andere schießt neben das Ziel.

Es ist deswegen ganz eitel und vergeblich, wenn Dramaturgie oder Kritik dem Dramatiker unter irgendwelchen anderen Gesichtspunkten bestimmte Stoffgebiete vorschreiben oder verwehren wollen. Kein Dramatiker, der's wirklich ist — das heißt: keiner, der das scharfe Auge für die Bedeutung der Willenskonflikte im Dasein hat, für ihre tausendfältige ursächliche Verschlingung mit Menschenleben und

Menschengeschick; keiner, dessen ganze Weltauffassung ethisch und ästhetisch auf den Willen gestellt ist und ihm bis in seine tiefsten Wurzeln nachgräbt — der dann natürlich auch die Fähigkeit hat, aus dem im Zusammenhange der Lebensvorgänge Erschauten eine bedeutende Handlung zu bilden und für das Spiel zu gestalten: kein wirklicher Dramatiker dieser Art hat sich je um jene Vorschriften oder Verbote gekümmert — um so weniger, je kräftiger uud tiefer seine Persönlichkeit war oder ist, je energischer seine künstlerische Kraft, je reicher seine Anschauung von den Zusammenhängen des Daseins und ihren Vermittlungen durch den menschlichen Willen. Nur schwache dramatische Talente oder seichte Geister oder Geister, deren Schaffen weniger vom innersten Trieb des Persönlichen als von einer ästhetischen Theorie geleitet ist, oder Leute, die vom Wind eines augenblicklichen Zeitgeschmackes regiert werden oder gar direkt auf den Alltagserfolg beim Theaterpöbel ausgehen — nur solche pflegen sich jenen willkürlichen, die Sache nicht treffenden Vorschriften bei ihrer Stoffwahl zu fügen. Man gehe alle großen und dauernden Werke der ganzen dramatischen Literatur oder nur wenigstens des germanischen Dramas durch und sehe sie auf ihre Stoffe an, man gehe zu Shakespeare, Schiller, auch Goethe, zu Kleist, Grillparzer, Hebbel, Ludwig, Anzengruber — von

anderen zu schweigen — was alles liefert da dramatische Stoffe! Mythus, Sage, Märchen, Geschichte, soziales Leben der jeweiligen Gegenwart, persönliches Erlebnis, alte Novellen und Schwänke, Anekdoten, eigene Erfindung — die Stoffgebiete sind unbegrenzt. Wie arm und einförmig dagegen sind z. B. die modernen Dramatiker, die sich lediglich auf das Gebiet des sozialen Dramas aus der Gegenwart versteifen, weil die ästhetische Theorie der „Moderne“ es eine Zeit lang so gefordert hat! Wo einer wie Gerhart Hauptmann sich nur einigermaßen von dieser Theorie frei zu machen sucht, da greift er entweder zu historischen Stoffen wie genau genommen schon in den „Webern“, dann in dem freilich aus anderen Gründen mißlungenen „Florian Geyer“, oder zu Sage und Märchen wie in der „Versunkenen Glocke“. Sudermann dagegen scheint aus der Enge des modernen Berliner Horizontes nicht herauszukommen (trotz seines „Johannes“, der im Grund auch im Tiergartenviertel spielt); ihm fehlt überdies der tiefere Einblick in die großen Daseinszusammenhänge, ohne den kein Dramatiker von Bedeutung zu denken ist.

Es sind nun allerdings in der Brauchbarkeit an sich dramatischer Stoffe noch relative Unterschiede. Nicht jeder Stoff fügt sich, auch wenn er im Grunde dramatisch ist, jenen Bedingungen gleich leicht, enthält

sie alle in gleichem Maße. Der eine bietet vielleicht dramatisch gehaltvolle Charaktere, erschwert aber die Bildung einer zusammenhängenden bewegten Handlung; der andere giebt eine äußere Handlung wie von selbst, macht es aber schwierig, sie innerlich genügend mit den Charakteren zu vermitteln; ein dritter macht Schwierigkeiten für die Darstellung im Spiel, für die Zusammendrängung der Handlung auf den Schauplatz — und dergleichen. Manche Stoffe sind so, wie sie daliegen, schon so voll von spezifisch dramatischem Leben, daß auch eine geringere Gestaltungskraft sie bewältigen kann; andere sind trotz eines triebfähigen dramatischen Keims so schwer zu entfalten, daß nur eine ganz bedeutende Kraft ihnen etwas Rechtes abgewinnen kann. In all diesen Beziehungen giebt es eine unbegrenzte Menge von Möglichkeiten und Variationen — und was schließlich entscheidet, das ist die Persönlichkeit des Dramatikers und seine individuelle künstlerische Ausrüstung. Auch der Dramatiker giebt im letzten Grunde sich selbst — und die Welt so, wie sie in ihm menschlich individuelles Leben geworden ist; und er ergreift deswegen eben die Stoffe, in die er am naturgemäßesten von diesem seinem persönlichen Leben etwas hineinfühlen und hineinschauen kann. Immer aber wird er als Dramatiker, der es wirklich ist und nicht bloß sein möchte, nur nach solchen Stoffen greifen, die irgendwie

jene unerläßlichen Bedingungen für dramatische Gestaltung enthalten. Freilich sieht dieser wirkliche Dramatiker jene Bedingungen auch viel rascher und sicherer als andere, er schaut unter dramatischen Gesichtspunkten auch die Lebensvorgänge schon von vornherein an, die für andere nichts oder wenig Dramatisches hätten; ja er setzt einem an und für sich noch ganz undramatischen Stoffe in Kraft seiner dramatisch gerichteten Phantasie möglicherweise erst die dramatische Seele ein, indem er zu Willenskonflikten gestaltet und in dramatische Handlung verwandelt, was an sich bloß Begebenheit wäre. Den Stoff des „Tell“ hatte bekanntlich zuerst Goethe ergriffen, und ihm, der mehr lyrisch und episch als dramatisch veranlagt war, fiel es gar nicht ein, ein Drama daraus machen zu wollen — es sollte ein Epos geben, und der Stoff selbst ist ja an sich mehr episch als dramatisch: eine Reihe von Begebenheiten und Massenkämpfen, die nicht sonderlich darauf angelegt scheinen, die Prozesse des Willens und seiner Konflikte im Werden zu zeigen. Erst als Schiller, der geborene Dramatiker, über den Stoff kam, schaute er einen dramatischen Gehalt in ihn hinein und bezwang den schwierigen und widerspenstigen Stoff in einer Weise, die einzig in ihrer Art dasteht: er bildete eine dramatische Handlung, die nicht auf die Willenskonflikte eines Einzelnen oder Weniger gestellt ist,

sondern auf den Willen eines ganzen Volkes; und dieses legt sich wieder in eine Anzahl von typischen Vertretern auseinander, von denen jeder seine besonderen Konflikte hat, die aber alle wieder zu einem großen Gesamtkonflikt zusammengehen. So bringt er durch seine persönlich angeborene dramatische Kraft zustande, was Goethe nicht zustande gebracht und gar nicht unternommen hätte, was manche Andere schon versucht und nicht zustande gebracht haben: an sich epische Massenkämpfe in dramatisches Spiel zu setzen. Man vergleiche einmal in dieser Hinsicht Hauptmanns „Weber“ oder seinen „Florian Geyer“ mit Schillers „Tell“ und man wird den Maaßstab bekommen, der hier not thut.

Im übrigen versteht sich, daß es ebenfalls mit der ganzen Individualität und Geistesrichtung eines Dramatikers zusammenhängt, wenn er etwa seine dramatischen Stoffe (daß sie dramatisch seien, dabei schon vorausgesetzt) vorzugsweise oder ausschließlich auf einem jener Stoffgebiete sucht, die aus anderweitigen Gründen sich empfehlen mögen. So bewegt sich Schiller vorzugsweise auf dem Stoffgebiete des Historischen, weil er dort ganz besonders jene Konflikte findet, die ihm seiner ganzen Art nach besonders wichtig sind: in denen „um der Menschheit große Gegenstände, um Herrschaft und um Freiheit wird gerungen.“ So liegt es in der ganzen Geistesart

Anzengrubers, daß er sich seine Stoffe vornemlich aus dem bäuerlichen und bürgerlichen Volksleben holt; so liegt es wohl auch in der Individualität eines Sudermann, daß sein Stoffgebiet ausschließlich die von tieferen Weltanschauungsfragen unberührten sozialen Konflikte gewisser moderner Gesellschaftsschichten sind, die nicht tiefer und weiter hinaus interessieren können als die Konflikte seines dramatischen Ahnherrn Kotzebue.



Drittes Kapitel.

Die dramatische Handlung.

Der Stoff im bisher besprochenem Sinn ist, künstlerisch betrachtet, nur Rohstoff d. h. der allgemeine aus den Lebensvorgängen genommene Gegenstand, der zum Gegenstand eines thatsächlich vorstellbaren dramatischen Spiels erst gestaltet werden muß. So wie er ist, läßt sich kein Stoff spielen — wenigstens nicht im Sinne einer entwickelten dramatischen Kunst. In den naiven Anfängen des Dramas freilich hat man das versucht und bis auf einen gewissen Grad gethan: das mittelalterliche deutsche Drama und noch das Drama des 16. Jahrhunderts war meist ein ungefüges und wenig künstlerisch gestaltetes Spiel, in welchem der Rohstoff wie er war, eine Geschichte, ein Lebensvorgang in aller Umständlichkeit, die dieser Rohstoff bot, auf den Schauplatz

gebracht und in möglichst getreuer Nachahmung durch die Spielenden den Zuschauern vorgestellt wurde. In manchen jetzt noch erhaltenen volkstümlichen Spielen, Passionsspielen und dergleichen, finden sich noch deutliche Spuren dieses naiven Verfahrens. Und der krasse dramatische Dilettantismus verfährt im Wesentlichen bei seinen dramatischen Versuchen heute noch so: man nimmt irgend eine Begebenheit oder eine Reihe von Begebenheiten, die sich ganz hübsch erzählen ließe, vielleicht auch die Ansätze zum wirklich Dramatischen enthält — man nimmt diesen Rohstoff, wie er ist, teilt ihn in gewisse Abschnitte ein, die man Akte und Scenen nennt, stellt die Personen, von denen die Geschichte handelt, auf einen Schauplatz, läßt sie sprechen und sich bewegen — und nennt das dann ein Drama. Das ist aber vom Standpunkt der dramatischen Kunst, wie sie durch ihre großen Meister sich entwickelt hat, noch lange kein Drama, im besten Fall das Rohmaterial zu einem solchen. Soll ein wirkliches Drama werden, so muß dieses Rohmaterial erst lebendig organisiert werden durch jene inneren Lebensgesetze des Dramatischen und des dramatischen Spiels, welche den naiven Anfängen der dramatischen Kunst und den Versuchen des Dilettantismus noch unbekannt oder nicht genügend bekannt sind, welche erst in der höher entwickelten dramatischen Kunst

deutlicher zutage treten und nur vom geborenen Dramatiker mit unbewußter Sicherheit gehandhabt werden — auch ihm übrigens müssen sie zum Bewußtsein des Kunstverstandes kommen, wenn er weiterhin auch der Technik bis ins Einzelne sicher werden soll. Erst durch diese Organisierung des Rohstoffes entsteht ein künstlerisch wirksamer Gegenstand für das thatsächlich vorzustellende dramatische Spiel, entsteht die innere Kunstform des Dramas; und diese wird dann wieder zur äußeren Kunstform durch die sprachliche, mimische, scenische Ausgestaltung, durch alles das, was dramatische Technik, sprachliche, mimische und scenische Darstellung des Dramatischen heißt.

Der Unterschied von innerer und äußerer Form ist für die Aesthetik aller Kunst von großer Wichtigkeit. Innere Form ist, kurzgesagt, das Bild dessen, was als Kunstwerk werden soll, wie es im Innern des Künstlers lebt, von ihm geschaffen in Kraft seiner persönlichen schöpferischen Phantasie; äußere Form ist das Bild, das er dem Kunstwerk für die Anschauung der Anderen giebt, indem er mit den besonderen Mitteln seiner Kunst dem inneren Bilde zum Ausdruck verhilft. Aus der inneren Form wächst die äußere lebendig hervor, und umgekehrt enthält die äußere Form die innere in sich als ihren lebendigen Gehalt.

Jene innere Form des Dramas aber ruht wesentlich in dem, was wir dramatische Handlung, dramatische Charaktere und weiterhin dramatische Komposition nennen.

Es wurde schon früher kurz festgestellt, daß Handlung im dramatischen Sinn etwas anderes ist als eine beliebige Reihe von aufeinanderfolgenden Begebenheiten. Natürlich ists auch nicht das, was wir in der Sprache des gewöhnlichen Lebens eine einzelne „Handlung“ nennen, die Umsetzung eines einzelnen Willensvorgangs in äußere Thätigkeit und Wirkung, in eine „That“ in diesem Sinn. Eine solche That, eine Einzelhandlung kann einen Bestandtheil der dramatischen Handlung geben, einen wichtigen vielleicht, entscheidenden, folgenschweren oder abschließenden — aber für sich bildet sie noch keine Handlung im dramatischen Sinn; eine solche entsteht erst aus einer Reihe von Vorgängen, die sich in einer gewissen Folge aneinanderschließen. Aber auch dieses Aufeinanderfolgen an sich macht die dramatische Handlung noch nicht — selbst dann nicht, wenn das, was sich begiebt, an denselben Personen sich vollzieht, wenn ein gewisser Zusammenhang erkenntlich wird, ja sogar dann noch nicht, wenn Charaktereigenschaften, Leidenschaften, Begehrungen, Willensregungen jener Personen im Einzelnen dabei mitspielen. Das kann immer noch eine epische, ganz undramatische Handlung

sein. Zur dramatischen Handlung wird die Reihe der Vorgänge oder Begebenheiten, die der Rohstoff darbietet, erst dann, wenn ein einheitliches organisierendes Prinzip die Aufeinanderfolge und den Zusammenhang der Vorgänge in einer ganz bestimmten Weise regelt, leitet, anordnet, gliedert — in einer Art, die möglicherweise, ja in den meisten Fällen von der Anordnung, die der Rohstoff bietet, ziemlich stark abweicht.

Dieses organisierende Prinzip hat man wohl „die Idee" des Dramas genannt — es kommt aber sehr darauf an, was man unter diesem vieldeutigen bequemen Wort versteht. Irgend ein die ganze Reihe durchziehender, sie meinthalb zusammenhaltender sogenannter Grundgedanke philosophischer, moralischer, sozialer, historischpolitischer Art oder welcher Art immer — ist noch keine dramatische Idee; der Wahn, das sei's, verschuldet im Gegenteil so viele herzlich undramatische Handlungen, und der Schulmeister oder Kritiker, der seinen Schülern oder Lesern eine solche Idee glücklich herausgewurzelt hat, hat ihnen damit von der Idee des Dramas noch gar nichts gesagt, höchstens vielleicht eine Andeutung gegeben, in welcher Richtung möglicherweise jene dramatische Idee zu suchen wäre. Die Idee als künstlerisch organisierendes Prinzip der dramatischen Handlung ist vielmehr nichts anderes, als die in der

schöpferischen Phantasie des Dramatikers aufgegangene lebendige Gesamtanschauung eines Willenskonfliktes, der wichtig und mächtig genug ist, um die ganze Reihe der inneren und äußeren Vorgänge, der Willens- und Gefühls-bewegungen und der Thaten und Begebenheiten zu beherrschen, jeder Einzelheit ihre richtige Stelle in einem lückenlosen notwendigen Zusammenhang von Ursache und Wirkung anzuweisen — und so die ganze bunte Reihe von Vorgängen von einem ganz be-stimmten Ansatzpunkte durch alle Stadien eines eng-verketteten Werdeprozesses hindurch bis zu einem abermals ganz bestimmten und notwendigen Abschluß und Ergebnis hinzutreiben. Und zwar dies so, daß der einmal angesetzte Hauptkonflikt sich Schritt für Schritt, durch alle Einzelkonflikte hindurch steigert bis zu einem Punkte, wo keine weitere Steigerung mehr möglich ist, wo's biegen oder brechen muß, von wo es mit einer unvermeidlichen Wendung bis zu einem anderen Punkte führt, an dem der Grundkonflikt seinen Austrag, d. h. seine notwendige endgiltige Lösung findet, so oder so, schiedlich friedlich oder gewaltsam. Und erst eine in dieser Weise angeordnete und organisierte Reihe von inneren und äußeren Vor-gängen, für die unmittelbare Anschauung gebildet und als Spiel auf einem Schauplatz vorführbar — hat den Anspruch auf den Namen einer dramatischen Handlung.

Das aber bietet der Rohstoff, wie er dem Dramatiker vorliegt, selten oder nie — nie ganz so, wie es unumgänglich ist, wenn die volle dramatische Wirkung erzielt werden soll; das muß der Dramatiker erst schaffen, das zu schaffen ist sein erstes und wichtigstes Geschäft. In diesem Sinn ist das alte Wort des Aristoteles zu verstehen, die Handlung sei das Erste und Wichtigste. Wer das nicht aus dem Rohstoff schaffen und lebendig herausorganisieren kann, ist von vornherein kein Dramatiker, sei er sonst wer und was er wolle; der soll von vornherein die Hand vom dramatischen Handwerk lassen, er wird doch nur darin pfuschen. Daß der Rohstoff als solcher eine dramatische Handlung noch nicht oder nur unvollkommen bieten kann, hat aber seinen guten Grund: das wirkliche Leben, liege es nun als Geschichte oder als unmittelbare Gegenwart vor — dieses wirkliche Leben, so wie es uns in der Regel erscheint, zeigt zumeist gerade das nicht oder nur unvollkommen, was die dramatische Handlung erst macht, nämlich jene ursächliche Verkettung der inneren und äußeren Vorgänge, jenen lückenlosen kausalen Zusammenhang zwischen menschlichem Wollen und schicksalvollem Geschehen, zwischen Freiheit und Notwendigkeit, Charakter und Geschick — eben den tieferen notwendigen Zusammenhang von Ursache und Wirkung, den die dramatischen Willenskonflikte aufzurollen

haben. Zwar nötigt uns ja der Gesamtstand unserer theoretischen Erkenntnis, im allgemeinen anzunehmen, daß solche Zusammenhänge auch da vorhanden seien, wo wir sie im Einzelnen nicht mehr verfolgen können; und diese allgemeine Annahme, Erkenntnis, Ueberzeugung u. s. w. ist zwar unerläßliche Voraussetzung für alles dramatische Schaffen und Genießen. Aber das alles ist eben theoretischer Natur, noch nicht ästhetische Anschauung; wenn wir als Zuschauer dem dramatischen Spiel gegenüber stehen, so genügt uns jene allgemeine theoretische Annahme nicht. Wir wollen jene Zusammenhänge nicht bloß denken und voraussetzen, wir wollen sie sehen, anschauen im gegebenen Einzelfall, anschauen im Prozeß ihres Werdens und Wachsens, anschauen in ihrer lebendigen Selbstenthüllung. Zu dieser Forderung haben wir ein gutes Recht, denn nur in der Anschauung, und zwar in der Anschauung des gegebenen Falles verhalten wir uns ästhetisch, nicht aber im theoretischen Denken; nur wo ästhetische Anschauung ist, sind Kunstwirkungen — wie überhaupt, so auch dem Drama gegenüber. Was aber die Wirklichkeit irgendwelcher Art nicht ohne weiteres zeigt, nicht anschauen läßt, obwohl wir es als vorhanden annehmen müssen: das eben sieht und schaut der Künstler, das arbeitet er schaffend aus dem oft so wirren Rohstoff des Wirklichen heraus, daß auch wir es schauen

können, wie ers geschaut hat. Und weil eben jene dem alltäglichen Auge so oft verborgenen Zusammenhänge zwischen Willen und Geschick mit all den tausend Konflikten, die darin lauern, den eigentlichen Kern des Dramatischen bilden, darum muß speziell der dramatische Künstler die dramatische Handlung mit der schauenden Phantasie erst schaffen, um sie dann dem Zuschauer im Spiel zu zeigen. Daß dabei der eine Rohstoff jenen schauenden Blick in jene Zusammenhänge und damit die Gewinnung einer dramatischen Handlung leichter macht, der andere schwerer, ist selbstverständlich. Aber irgendwie, mit mehr oder weniger Aufwand von schöpferischer Kraft muß die dramatische Handlung erst gewonnen werden.

Und das setzt beim Dramatiker zweierlei voraus: einmal natürlich die schauende und gestaltende Kraft der schöpferischen Phantasie, also eine spezifisch künstlerische Veranlagung; dann aber auch das, was wir überhaupt Weltanschauung nennen, persönliche Weltanschauung, das heißt: eben jenen von dem ganzen Stand der Geistesanlage und Geistesbildung und vom ethischen Charakter gegebenen tieferen Einblick in die Zusammenhänge des Daseins und namentlich in ihre Vermittlungen durch den menschlichen Willen. Wo dieses Zweite, die persönlich vertiefte Weltanschauung fehlt, da bringt erfahrungsgemäß auch eine im allgemeinen gute künstlerische

Veranlagung, bringt vollends nur ein formales technisches Geschick noch keine dramatische Handlung von ausreichender Stärke und zwingender Ueberzeugungskraft zustande. Das aber fehlt in der Regel bei der unreifen Jugend, die ihre Weltanschauung und ihren Charakter erst zu bilden hat; der Dramatiker braucht einen gewissen Grad von geistiger und ethischer Tiefe, den nur ganz geniale Naturen wie Schiller schon in früher Jugend haben. Das fehlt aber auch Vielen noch in späterem Alter, ihr ganzes Leben lang: es gibt „unfertige Teufel“, wie Gottfried Keller sich einmal ausdrückte, die es ihr Leben lang nie zu einer bestimmten und persönlich tiefgründigen Weltanschauung bringen — und das sind, wenn sie für die Bühne arbeiten, jene Halb- und Scheindramatiker, deren Typus in der Gegenwart Sudermann ist, die nur durch äußere Technik und Routine blenden, nur äußerlich so scheinende dramatische Handlungen zustandebringen, ohne volles inneres Leben, ohne Tiefe und Horizont, ohne die Ueberzeugungskraft des Notwendigen und im höheren Sinne Lebenswahren. Das gibt auch jene platten Wirklichkeitsdramen, deren die moderne Welt schon wieder satt zu werden beginnt, nachdem sie sich daran übergessen hat — jene unfrei im Rohstoff hängenden dramatischen Scheingebilde, die sich nur auf der Oberfläche unserer augenblicklichen sozialen Zustände herumtreiben, ohne eine dramatische

Handlung tiefer in die bleibenden Zusammenhänge des Lebens hinuntertreiben zu können. Was den Herrn, auch den formal begabten, in den letzten Generationen meist gemangelt hat, das war eben wirkliche Weltanschauung — begreiflich in einer zerfahrenen Uebergangskulturperiode, aber dadurch nicht besser! Dieser Mangel ist ein Hauptgrund, warum es der Gegenwart trotz großer Ansprüche und allerlei formellem Können doch an einer großen dramatischen Kunst fehlt; und dieser Mangel stand und steht in engstem Zusammenhang mit der falschen Kunsttheorie des Naturalismus, welcher nur die Wirklichkeit wiederzugeben erlauben will, wie sie möglichst getreu beobachtet dem Auge erscheint — das heißt also eben nur den Rohstoff, den das Leben bietet. Da gilts dann schon als höchste Kunstleistung, wenn einer ein krummgeratenes Wirklichkeitsgewächs so fest auf die Bühne zu stellen vermag, wie Hauptmann seinen „Fuhrmann Henschel": etwas vom Wurzelgeflecht ist allerdings noch mitgegangen und ein paar dranhängende Erdschollen, aber die Pfahlwurzel ist abgebrochen, es langt nichts mehr hinunter in die Tiefe des Lebensgrundes. Und nun gar der Durchschnitt derartiger Kunst! Wir hören ihren Jammer ja sogar aus den ständigen Redensarten der Durchschnittskritik: gut gemacht, aber innerlich hohl! — wohl ein Konflikt, aber keine Lösung! — starke Wirkungen im Einzelnen,

aber im Ganzen unbefriedigend! — und so weiter und so weiter!

Aber nicht nur die Rohstoffe aus der gegenwärtigen Wirklichkeit — auch die historischen Rohstoffe geben als solche noch keine genügende dramatische Handlung, auch ihnen muß der Dramatiker erst ihre tieferen Kausalzusammenhänge abzuschauen wissen, auch sie muß er erst durch diese organisieren. Immerhin tritt bei ihnen das Gesetz der ästhetischen Ferne in Wirkung, welches besagt, daß jeder Gegenstand der Anschauung, wenn sie ästhetische Anschauung werden soll, einer gewissen Entfernung vom Beschauer bedarf, zeitlicher oder räumlicher, wirklicher oder idealer Entfernung. Unter diesem Gesichtspunkt machen es historische Stoffe leichter als Stoffe aus der unmittelbaren Gegenwart, den Horizont und die Perspektive zu gewinnen, welche die Schaffung einer dramatischen Handlung aus dem Rohstoff ermöglichen — vorausgesetzt natürlich, daß einer *solchen* Stoffen gegenüber überhaupt genügend schöpferische Kraft aufbringt. Dagegen bieten Mythus und Sage dem Schaffenden häufig günstige Bedingungen auch insofern, als hier die dichtende Phantasie des Volkes in seiner Vergangenheit schon ursächlich verknüpfend vorgearbeitet hat.

Wenn also des Dramatikers Phantasie aus dem Rohstoff eine dramatische Handlung schafft, so bildet

er ihn um, teils ergänzend teils ausscheidend, teils verbindend teils lockernd, immer unter einem bestimmten beherrschenden Gesichtspunkt ordnend und organisierend. Der läßt sich leicht an jedem beliebigen Drama zeigen, dessen Rohstoff noch deutlich erkennbar ist, etwa als eine bekannte Reihe von historischen Thatsachen und Begebenheiten vorliegt. Welch reichen, poetisch verlockenden Stoff hat Schiller für seine „Maria Stuart", welche Fülle von Begebenheiten, Leidenschaften, Konflikten bietet Leben und Geschick der schottischen Königin in einer langen bunten Reihe! Die sechzehnjährige Tochter König Jakobs V. von Schottland wird nach Frankreich vermählt an den Dauphin, lebt am Hofe der Katharina Medici, trägt kurze Zeit, als Franz II. König geworden, mit ihm die Krone von Frankreich, kehrt nach dem Tode des Gemahls als neunzehnjährige Witwe nach Schottland zurück, nimmt als Königin von Schottland und Schwestertochter Heinrichs VIII. von England den englischen Königstitel an, vermählt sich mit ihrem Vetter Darnley, kommt in den Verdacht, dessen Mord mitverschuldet zu haben, nachdem er ihren Günstling Riccio getötet hat, vermählt sich abermals mit dem Grafen Bothwell, den die schottischen Barone der Ermordung Darnleys beschuldigen, wird von den aufständischen Baronen bedrängt, gefangengesetzt, entsagt dem Thron, wird vom Grafen Douglas befreit, flüchtet nach

England, indem sie alle ihre Ansprüche wieder aufnimmt, wird aber auch in England gefangen gesetzt; das ganze katholische Europa nimmt für sie Partei, eine Reihe von blutig ausgehenden Verschwörungen werden zu ihren Gunsten angezettelt und bedrohen das Leben der Elisabeth von England; endlich wird Maria wegen der ihr Schuld gegebenen Beteiligung an Babingtons Hochverrat vom englischen Parlament zum Tode verurteilt und enthauptet. Und all diese Erlebnisse, Thaten, Geschicke der schönen Stuart vollziehen sich auf dem Hintergrund einer lebhaft bewegten Zeit, in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, mitten im Kampf der Gegenreformation und des Absolutismus gegen das protestantische England mit seinem Parlament, ganz Europa kämpft zuletzt gewissermaßen um das Leben der Maria — ein ungemein fruchtbarer, konfliktvoller Stoff für einen Dramatiker! Und doch — so! — bloßer Rohstoff! Und doch diese ganze lange Reihe von Vorgängen, die in ihrer Aufeinanderfolge einen gewissen inneren Zusammenhang zeigen, noch keine dramatische Handlung! Ein naives Spiel aus der Zeit des noch unentwickelten Dramas hätte die ganze Reihe dieser Begebenheiten vielleicht Stück für Stück in ihrer historischen Reihenfolge auf den Schauplatz gebracht; ein dramatischer Dilettant oder unsicherer Anfänger hätte all das Leidenschaftliche nnd poetisch Reizvolle aus

der Jugend der Maria sich schwerlich entgehen lassen wollen, hätte sich etwa gemüht, die Ermordung Riccios, den Tod Darnleys, die Grafen Bothwell und Douglas, den Aufstand der schottischen Barone in die Handlung hineinzubringen, hätte aber doch auch den tödlichen Ausgang der Maria in England nicht missen wollen und diesen irgendwie als Schluß der Handlung anzufügen gesucht; er hätte aber mit all diesem Bemühen schwerlich die Fülle der Begebenheitten zu einer einheitlichen Handlung im dramatischen Sinne zusammenzudrängen gewußt — hätte nur eben die historische Folge der Begebenheiten zu einer dramatischen Szenenfolge gestaltet, die nur von schwachen Fäden und durch die Person der Heldin zusammengehalten worden wäre. Was aber thut Schiller? Mit der sicheren Hand des geborenen und gereiften Dramatikers schiebt er die ganze verlockende Fülle all der inneren und äußeren Vorgänge zurück, die vor der Verurteilung der Maria in England liegen; all das wird bloße Voraussetzung der dramatischen Handlung, giebt keinen Bestandteil der Handlung selbst; nicht einmal die Verschwörung Babingtons, die den Grund zu Marias Verurteilung gegeben hat, oder ihr Prozeß vor dem Parlament geht in die Handlung ein — auch das liegt schon vor ihrem Beginne. Die dramatische Handlung selbst läuft bloß von der Urteilseröffnung bis zur Urteilsvollstreckung — und der dramatische Pfuscher, der am Rohstoff

klebt und nicht weiß, was dramatische Handlung ist, könnte die Hände überm Kopf zusammenschlagen ob der Thorheit, sich eine solche Fülle der buntesten, reizvollsten, leidenschaftdurchwirkten Ereignisse und Begebenheiten entgehen zu lassen und sich auf jenes scheinbar arme und belanglose Stück aus der ganzen reichen Reihenfolge zu beschränken. Aber eben in dieser Beschränkung zeigt sich auch hier der Meister. In dieses kurze Stück drängt Schiller dennoch die ganze reiche Stofffülle zusammen, gerade in ihm organisiert er sie zu einer wirklich dramatischen Handlung. Und das organisierende Prinzip ist ein ungemein drangvoller Willenskonflikt: die schon zum Tod verurteilte Königin von Schottland will etwas mit aller Macht und Kraft einer „physischen Natur", mit dem ganzen starken Begehren ihres nach Leben, Liebe, Herrschaft verlangenden ungebrochenen Naturells und Charakters; und was sie will, ist: leben, am Leben bleiben, obwohl der Tod unmittelbar über ihr hängt, und zwar so, wie es ihrer innersten Natur gemäß allein leben heißen kann, mit allen Ansprüchen auf Freiheit und Herrschaft, Liebe und Glück. Ihre Gegnerin Elisabeth aber will das genaue Gegenteil, sie will, daß Maria sterbe, endlich ihr aus dem Wege sei, nachdem sie ihr lang genug in ihrem ganzen Wesen unbequem und zuwider gewesen ist; daß das Todesurteil, das endlich glücklich mit einem Schein

des Rechtes gefällt ist, auch wirklich vollzogen werde — nur aber so, daß auf Andere das Gehässige falle, daß sie selbst den Schein der Milde und Gerechtigkeit wahre. Und dieser Konflikt zwischen den beiden königlichen Weibern, der zunächst ein rein menschlicher, privater, persönlicher, speziell ein Weiberkonflikt ist, erweitert und vertieft sich zu einem Konflikt von welthistorischer Bedeutsamkeit: um das Leben der Maria wird nicht nur am Hof und im Staatsrat von England, nicht nur zwischen London und Fotheringhay gehandelt und gekämpft, sondern um dieses Leben kämpfen zwei Mächte der Zeit, deren Kampf heute noch nicht ausgetragen ist und darum heute noch interessiert: Gegenreformation, Rom, Jesuitismus, französisch-spanischer Absolutismus auf der einen Seite — auf der andern germanischer Protestantismus und nationale Selbstbestimmung, zunächst durch England und sein Parlament dargestellt; jene Mächte schicken als ihren persönlichen Vertreter den Mortimer in den dramatischen Konflikt, diese sind persönlich vertreten durch Burleigh. Das ist der menschlich bedeutsame, in die großen Lebensfragen der Nationen und ihre dauernden, weitergreifenden Zusammenhänge hinunterfassende Hauptkonflikt, der die vom Rohstoff gegebene Reihe der Begebenheiten zur dramatischen Handlung organisiert; ihm gegenüber verlieren die an sich so reizvoll scheinenden leidenschaftlichen Konflikte

der Maria aus ihrem Vorleben sofort an Bedeutung — sie und alles andere, was der Rohstoff bietet, werden von diesem Hauptkonflikt völlig beherrscht, an die rechte Stelle und in die rechte Anordnung nach dem Verhältnis ihrer Bedeutung gerückt. Die jugendlichen Verirrungen der Maria, ihre Konflikte in Schottland, sogar die für ihren Charakter nicht unwesentlichen Jugenderlebnisse in Frankreich — das alles spielt noch herein, aber nur als Voraussetzung der eigentlichen Handlung, teils als ein Schatten, der auf dem Gemüt der Maria liegt, teils als die historischen Vorbedingungen, welche ihre Flucht nach England, ihre dortige Gefangenschaft, die verschiedenen Versuche zu ihrer Befreiung erklären, Die Verschwörungen der Tishburn und Parry, Norfolk, Babington werden gleichfalls unter die Reihe der Voraussetzungen zurück gerückt als die Bedingungen und Anlässe für das bereits gefällte Todesurteil. Da aber Maria an Babingtons Verschwörung, die den Vorwand für ihre Verurteilung gegeben hat, unschuldig ist und auf ihrer Unschuld im Kampf um ihr Leben beharrt, da auch Andere, wie Shrewsbury, in diesem Kampf mit diesem Momente rechnen, da sie wirklich rechtskräftig, ohne Justizmord nur hinzurichten wäre, wenn abermals eine solche Verschwörung mit Bedrohung des Lebens der Elisabeth und unter Beteiligung der Maria festgestellt werden könnte (für

diesen Fall hat ja das Parlament extra ein Gesetz gemacht): so wiederholt Schiller die vor dem Beginn des Dramas liegende Verschwörung des Babington im Drama, erfindet die Verschwörung des Mortimer und fügt diese als ein wesentliches Stück in die dramatische Handlung ein. Er scheidet also nicht nur Teile des Rohstoffes aus der dramatischen Handlung aus, sondern er ergänzt diese durch anderes, was der Rohstoff nicht bietet, was aber gewissen Momenten des Rohstoffs analog, in ihrem Sinn und Geist ist, nur der Handlung besser dient als die historische Wirklichkeit. Und ebenso ists mit dem unhistorischen, vom Rohstoff nicht gegebenen Zusammentreffen der beiden Königinnen im dritten Akt: der beherrschende Hauptkonflikt verlangt, daß die Handlung an einen Punkt komme, wo der Lebenswille der Maria und der gegenwirkende Wille der Elisabeth aufs schärfste zusammentreffen, so daß sich von hieraus die Wendung und Entscheidung für die Lösung des Konfliktes ergebe: zur Rettung des Lebens der Maria ist diese Zusammenkunft von dem mit Mortimer verbundenen Lester veranstaltet, Maria könnte hier ihr Leben retten, wenn sie sich unter völligem Aufgeben ihres Charakters demütigen würde; sie versuchts, aber der Haß der Gegnerin und das eigene Naturell lassen den Versuch scheitern, ja be-siegeln ihren Untergang. Und in derselben Viertel-

stunde bricht die zu ihrer Befreiung unternommene Verschwörung Mortimers vorzeitig aus mit dem Mordanschlag auf Elisabeth — jetzt ist auch der ausreichende Rechtsgrund für Marias Hinrichtung vorhanden, Burleigh, das protestantische England und sein Parlament bleiben Sieger über das römisch-absolutistische Europa, dessen bloßer Sendling Mortimer war. So ist der Ausgang der Handlung von hier an mit innerer ursächlicher Notwendigkeit gegeben. Diesen vom Dichter durch Ausscheiden und Ergänzen, Lockern und Zusammenziehen aus den Elementen des Rohstoffes erst erschaffenen Hauptzügen der dramatischen Handlung ordnet sich dann alles Einzelne unter denselben Gesichtspunkten und mit derselben Notwendigkeit ein und unter, muß dienen, helfen, hemmen, vorwärtsrücken je am geforderten Platze — und so webt sich erst durch die organisierende Phantasiethätigkeit und die schöpferisch-dramatische Kraft des Dichters eine dramatische Handlung mit all ihren Teilen in lückenlosem Kausalitätszusammenhang. Sie umfaßt aber dann doch den ganzen Rohstoff, soweit er irgend für die Handlung brauchbar ist, fügt dagegen ein und hinzu, was der Stoff vermissen läßt und doch zuläßt, was aber die dramatische Handlung fordert.

Es ist eine nicht immer leichte, aber für den Sehenden nicht nur lehrreiche sondern höchst ver-

gnügliche Arbeit, sich diesen Prozeß an einem großen und in seiner Wirkung erprobten Drama klar zu machen. Die Mühe, die das etwa kostet, lohnt sich reichlicher als manche theoretische Auseinandersetzung und Erwägung. Man versuche es selbst, zum Beispiel am „Wallenstein,“ wo die Verdichtung des riesig umfangreichen Rohstoffes in eine unglaublich knappe dramatische Handlung eine ganz gewaltige Leistung darstellt — eine Leistung, die allein schon geeignet ist, all das Geschwätz moderner Schein- und Kleingrößen an den Boden zu legen, als ob Schillers dramatische Kunst veraltet sei.

Weiter ergiebt sich aus dem Wesen der dramatische Handlung folgendes von selbst. Unter allen Forderungen, welche Dramaturgie und Kritik an die dramatische Handlung stellen können und thatsächlich gestellt haben, ist nur *eine* von durchgreifender, alles beherrschender Bedeutung: die Forderung der *inneren Einheitlichkeit der Handlung als eines organischen Ganzen*, dessen Theile mit der inneren Notwendigkeit von Ursache und Wirkung auseinanderfolgen, dem beherrschenden Hauptkonflikt sich irgendwie ein- und unterordnen. Das ist der einzige *gesunde Sinn und Kern in der alten Lehre von den drei Einheiten* des Dramas; diese haben allerdings hauptsächlich die Franzosen in und nach ihrer sog. klassischen Periode aus ihrem mißverstandenem Aristo-

teles abgeleitet; durch Shakespeares Praxis und Lessings Kritik ist sie in ihren Grundfesten erschüttert worden, sie spukt aber da und dort noch in Lehrbüchern und Theorien.

Zu der Einheit der Handlung wurde noch die Einheit des Ortes und die Einheit der Zeit gefügt. Aristoteles selbst hatte die Einheit des Ortes gar nicht gefordert, in Beziehung auf die Zeit nur gesagt, die Tragödie suche so viel als möglich die Handlung in einem Sonnenumlauf sich vollziehen zu lassen. Auf dem Theater des Sophokles scheint allerdings die Einheit des Ortes und der Zeit gewahrt worden zu sein, aber lediglich im Zusammenhang mit der besonderen dramatischen Technik des Sophokles. Die Franzosen und ihre deutschen Nachahmer vor Lessing haben diese beiden Einheiten nicht nur mit theoretischer Pedanterie gefordert sondern auch ebenso pedantisch in der Praxis durchzuführen gesucht. Das deutsche Drama aber hat sich gleich beim Beginn seiner neueren vollkommeneren Entwicklungsstufe von dieser Pedanterie losgesagt. Es giebt auch keine inneren, im Wesen des Dramas liegenden Gründe dafür, daß die ganze Handlung sich nur auf einer und derselben Szene und zeitlich in einer ununterbrochenen kurzen Zeitspanne vollziehen müßte.

Vielmehr, was zunächst den Ort anbelangt, so hängt alles an einfach technisch-praktischen Gesichts-

punkten, das heißt an der jeweiligen Beschaffenheit des für das Spiel bestimmten Schauplatzes, des Theaters, der realen Bühne und ihrer technischen Einrichtung — oder genauer gesagt und tiefer gefaßt an der Frage, wie weit die äußere Theatertechnik es zuläßt, eine öftere und raschere Verwandlung des Schauplatzes vorzunehmen, ohne daß die einheitliche Wirkung der Gesamthandlung geschädigt würde durch Zerstreuung des Zuschauers, durch ein öfteres unruhiges Abreißen des Fadens der Handlung, durch tote Pausen unter das fortdrängende Spiel hinein — und dergleichen. Vollzieht sich z. B. wie bei der Bühne Shakespeares der Szenenwechsel vorzugsweise in der Phantasie des Zuschauers, so ist ein öfterer Wechsel ohne Schaden möglich, als wenn ein umständlicher äußerer Apparat aufgewendet werden muß, um dem Schauplatz eine andere Gestalt zu geben; ist die äußere Technik der Theatermaschinerie soweit vorgeschritten wie heute, daß rasch auf offener Szene verwandelt werden kann ohne Fallen des Vorhangs, oder gestalten sich diese Verhältnisse noch günstiger, etwa durch die drehbare Bühne Lautenschlägers oder dergleichen — so ist gleichfalls viel mehr Wechsel des Ortes ohne Störung möglich, als bei der weniger entwickelten Maschinerie etwa zu Lessings Zeiten möglich war. Das Entscheidende bleibt immer der ungestörte zusammenhängende Verlauf der Handlung

oder, anders ausgedrückt, die Rücksicht auf die ungestörte Sammlung des Zuschauers. Soweit die Technik es erlaubt, diesen entscheidenden Rücksichten gebührende Rechnung zu tragen, mag der Ort der dramatischen Handlung genau so oft wechseln, als es der Gang der Handlung sachlich verlangt. Immerhin ist natürlich gerade durch diese Rücksichten auch eine gewisse Grenze gezogen; und nicht jeder Teil der dramatischen Handlung erträgt Unterbrechungen durch Scenenwechsel gleich leicht. Es ist z. B. immer ein gefährlich Ding, in der rasch zum Schluß drängenden Katastrophe noch einmal einen Scenenwechsel vorzunehmen, schon aus naheliegenden inneren Gründen, leider auch aus dem äußeren Grunde, weil das liebe Publikum gegen den Schluß hin ohnedies schwerer in der Sammlung zu halten und auch der bessere Teil dieser hohen Körperschaft in diesem Punkt nicht immer zuverlässig ist. Hierin liegt ein Grund unter anderen, warum z. B. die kurze Schlußscene des „Prinzen von Homburg“ nicht mehr recht wirksam ist; ja auch die Schlußscene der „Maria Stuart“ wird hierdurch einigermaßen geschädigt. Im Ganzen wird es allerdings förderlich sein, wenn jedes größere Teilstück der Handlung, nach unserer heutigen Bühneneinrichtung etwa jeder Akt auf einer und derselben Scene spielt oder wenigstens Verwandlungen innerhalb des Aktes nur in den früheren Akten vorkommen, wo das

Interesse des Zuschauers noch weniger ungeduldig vorwärts drängt. Aber eine pedantische Regel läßt sich hierüber nicht aufstellen, nicht aus dem Wesen der dramatischen Handlung begründen.

Was ferner die Zeit betrifft, so ist aus inneren Gründen gleichfalls nicht abzusehen, warum eine dramatische Handlung, wenn sie nur wirklich eine solche und innerlich einheitlich ist, nicht eine beliebige Zeitstrecke durchlaufen oder in ihren einzelnen Teilen zu verschiedenen Zeiten spielen soll. Aeußere technische Rücksichten kommen hier weniger in Betracht als bei der Frage des Ortes — immerhin insofern, als eine durch einen längeren Zeitraum sich hinziehende oder eine zeitlich öfter unterbrochene Handlung in der Regel und naturgemäß auch verschiedene Ortswechsel bedingen wird; auch allzuhäufiger Wechsel in Tracht und Geräte, im ganzen Stil der äußeren Umgebung des Menschen könnte durch die Zeitfrage bedingt sein und möglicherweise beunruhigend und zerstreuend wirken. Andererseits sind Unterbrechungen der Zeitfolge durch die Einrichtungen der modernen Bühne insofern begünstigt, als das Fallen des Vorhangs nach den größeren Teilstücken es ermöglicht, ein solches Teilstück und seine dramatische Situation rasch zu einem gewissem Abschluß zu führen — und dann ebenso rasch und unmittelbar in eine neue Situation einzuführen. Aber das Entscheidende sind auch hier die Forderungen der

dramatischen Handlung und ihrer inneren Einheit selbst; sie legen notwendig gewisse Beschränkungen auf. Eine einheitliche dramatische Handlung ließe sich nicht wohl bilden, wenn etwa mit Adam und Eva im Paradiese angefangen würde, um zu der Zerstörung Jerusalems als zur dramatischen Katastrophe zu kommen; wenn die deutsche Geschichte vom Hunneneinbruch bis zum Krieg von 1870 durchlaufen werden sollte — oder wenn nur auch Wallenstein zuerst „zu Altdorf im Studentenkragen“, dann als Belagerer von Stralsund oder im Lager an der „alten Veste“, dann bei Lützen u. s. w. vorgeführt werden sollte, bis er endlich in Eger ermordet würde. Die ganze Lebensgeschichte eines Helden zu zeigen, geht nicht an — nicht sowohl wegen der erforderlichen Zeitlänge, sondern weil sich aus ihr nicht gut eine einheitliche dramatische Handlung bilden ließe. Und ebenso ist das Mißliche z. B. in Wilbrandts „Meister von Palmyra“ nicht das, daß sich die fünf Akte durch verschiedene Perioden der ersten christlichen Jahrhunderte hinziehen und daß zwischen jedem Akt ein längerer Zeitraum liegt; sondern das ists, daß jeder Akt wieder eine ganz neue dramatische Handlung anspinnt, in die sich der Zuschauer erst mühselig hineinleben muß — und daß diese fünf Handlungen nicht durch eine eigentlich *dramatische* Idee, eine einheitliche Gesamthandlung zusammengehalten sind sondern

lediglich durch eine außerdramatische, philosophische, ethische, religiöse Idee. Wo aber die innere Einheit der Handlung vorhanden ist, da mag die Frage der Zeiteinheit sich völlig darnach entscheiden, was diese Handlung ihrem inneren Wesen nach an Zeitverhältnissen jeglicher Art erfordert. Einem Stoff freilich, der sich über einen langen Zeitraum, über viele Jahre vielleicht erstreckt und nicht in allen Teilen ins dramatische Spiel gesetzt werden kann, also größere oder häufiger Unterbrechungen fordert — einem solchen wird sich schwerer eine wirksame dramatische Handlung abgewinnen lassen als einem Stoff, der an sich schon in einer kurzen Zeitspanne zusammenliegt und ohne zeitliche Unterbrechungen seinen Weg geht. Um so größere Triumphe kann dann allerdings die dramatische Verdichtungskraft des Dichters im ersten Fall erzielen. Eine pedantische Regel aber giebt es auch hier nicht.

Jene „drei Einheiten“, über die seinerzeit so viel geredet und gestritten wurde, führen sich also ziemlich einfach und sicher auf eine einzige zurück: die Einheit der Handlung. Das schließt nicht aus, daß der Faden der Gesamthandlung aus zwei oder vielleicht sogar aus mehreren Einzelhandlungen gezwirnt sei, wenn sie nur nicht zusammenhangslos parallel laufen sondern in gegenseitiger Wechselwirkung stehen. Die Gefahr des Auseinanderfallens besteht dabei freilich immer, was aber eine große dramatische

Kraft hier leisten kann, das zeigt wieder Schiller aufs glänzendste im „Wallenstein“, in ander Art auch im „Tell“. Ferner fordert die Einheit der Handlung, daß das, was man *Episode* nennt, im Drama nur sehr bedingte und beschränkte Geltung behalte. Der Begriff der Episode hat zwar seit Aristoteles bis auf den heutigen Tag etwas schwankendes; aber so viel wird man jetzt doch als übereinstimmenden Sprach-gebrauch betrachten dürfen, daß Episode ein Theil-stück einer dramatischen *oder* epischen Handlung be-zeichnet, welches nicht der eigentlichen Haupthandlung angehört, vielmehr ein kleines Ausbiegen von der geraden Linie bedeutet, ein Verweilen bei einer mehr oder weniger untergeordneten Einzelheit. In der epischen Erzählung finden Episoden naturgemäß die reichste Anwendung, ja ihre Verwendung bildet ein Hauptstück der epischen Technik; Wilhelm Jordan macht das Gesetz der Episode geradezu zu einem epischen Grundgesetz, und in der That ist das Aus-biegen, Verweilen, Nachholen, breite Ausführen auch von Einzelnem und Untergeordnetem so sehr in der Natur des Erzählens begründet, daß die Episode allerdings ein sehr wichtiges Mittel der epischen Darstellung wird. Ganz anders ist es im Drama: die Handlung drängt allezeit vorwärts nach der Zukunft und zwar so, daß ein Ausbiegen, Verweilen, Nachholen gar zu leicht eine Schwächung des In-

teresses bedeutet, eine schädigende Ablenkung von dem, was das Hauptinteresse ausmacht, von der einheitlichen Entwicklung der Willenskonflikte. Die epischen und lyrischen Momente, die auch das Drama enthält, fordern allerdings manchmal ein gewisses Verweilen, eine breitere Ausführung; und Nebenhandlungen, die in die Haupthandlung hineingezwirnt werden, bedingen zuweilen für kurze Zeit ein gewisses Abbiegen; es giebt Ruhepunkte auch im energischen Vorwärtsschreiten des Dramas, an denen das Interesse sich gern einmal bei Einzelheiten und Nebensachen aufhalten mag — auch im strammsten Marsch verschnauft man gern hie und da einmal. Und so kennt auch die dramatische Handlung ihre Episoden; aber sie duldet nicht, daß diese sich selbständig auf eigene Füße stellen, etwas bedeuten wollen abgesehen von dem Hauptzweck, den dramatischen Willenskonflikt zu entfalten und zum Austrag zu bringen. Auch die Episode muß irgendwie diesem Hauptzweck dienen, ihn fördern — sei's, daß ein für den Willen wichtiger Charakterzug, eine für den Konflikt wesentliche Stimmung sich einmal etwas breiter auch im Einzelnen ausspreche, sei's, daß ein Vorgang, eine Situation, die an sich von untergeordneter Bedeutung wären, doch in irgend einer Weise für die Handlung eine erhöhte Bedeutung gewinnen sollen, sei's, daß auch einmal ein gewisses natürliches Ruhebedürfnis

im Zuge der vorwärtstreibenden Handlung eintrete. Aber immer hängt die dramatische Episode irgendwie unlösbar mit dem Gange der Handlung zusammen; was für diese vollständig entbehrlich ist, was — wie so manche epische Episode — einfach herausgeschnitten werden könnte, ohne daß dadurch an der Handlung irgendwie etwas anders würde oder nur auch in der Wirkung abgeschwächt würde, das hat kein Episodenrecht im Drama, und wenn es allgemein künstlerisch, rein poetisch noch so fein und schön wäre. Hier hat der Dramatiker, der die speziell dramatische Wirkung immer im Auge hat, namentlich in seiner Eigenschaft als Dichter allerlei lockenden Versuchungen zu widerstehen — andererseits aber wird er die Pflicht empfinden, gerechtfertigte Episoden mit aller künstlerischen Poetenkraft so auszustatten und wirkungsvoll auszugestalten, daß sie das Interesse des Zuschauers gefangen nehmen und sich neben dem Interesse an dem Hauptzuge der Handlung zu behaupten vermögen. Man versuche einmal bei Shakespeare und Schiller, auch bei Lessing, gewisse auf den ersten Blick vielleicht entbehrlich scheinende Episoden aus dem dramatischen Gefüge der Handlung wegzunehmen, und man wird sehen, wie schwer das geht, wie fest sie verklammert sind. Man versuche es etwa im „Hamlet“ mit der Totengräberszene oder der Szene zwischen Hamlet und Osrik oder nur auch mit der berühmten Belehrung

der Schauspieler durch Hamlet; man versuche es in den „Räubern“ mit der Scene des Kosinsky, im „Fiesco“ mit der des Malers Romano oder gewissen Scenen des Mohren; in „Minna von Barnhelm“ mit der Riccaut-Episode oder nur auch mit der Scene der Dame in Trauer — und dergleichen! Dagegen sind z. B. im „Wallenstein“ die Scene des Kellermeisters mit dem Pokal und die Werbung der Mörder durch Butler Episoden, die sich zu breit machen und das Interesse ermüden.

Die Einheit der dramatischen Handlung fordert ferner, daß jede Wirkung wohl vorbereitet sei und daß die Wirkungen von Schritt zu Schritt sich steigern. Die Vorbereitung der Wirkungen ist für die dramatische Handlung ein so wichtiges Ding, daß man geradezu die Begabung oder Nichtbegabung des Dramatikers, den Meister und den Pfuscher unter anderem daran erkennen kann, ob und wie alles vorbereitet wird. Es ist ein durchaus verkehrter und verhängnisvoller, trotzdem aber sehr häufiger Wahn, das Unvorbereitete, völlig Unerwartete und Ueberraschende sei dramatisch besonders wirksam. Das genaue Gegenteil ist der Fall. Von der Erwartung lebt der Zuschauer dem dramatischen Spiel gegenüber; und die einheitliche kausale Verknüpfung der inneren und äußeren Vorgänge, welche das Leben der dramatischen Handlung ausmacht, duldet kein Herein-

brechen eines Ereignisses aus dem Nichts, aus der blauen Luft. An sich schon thut psychologisch und ästhetisch ein und derselbe Eindruck eine ganz andere Wirkung, wenn er mit Spannung erwartet war, als wenn er ganz unerwartet kommt — vorausgesetzt natürlich, daß die Erfüllung überhaupt in keinem übeln Mißverhältnis zur Erwartung stehe. Ein Schuß, ein Blitz, ein Donnerschlag, wenn sie ganz unerwartet kommen, können zwar einen Augenblick gewaltig erschrecken d. h. physisch die Nerven heftig erschüttern und dadurch auch psychisch gewisse pathologische Wirkungen hervorrufen; sie können aber ebensogut auch ohne solche bleiben oder nur eine sehr geringe und rasch vorübergehende Wirkung thun. Ein mit Spannung erwarteter Schuß, Blitz, Donnerschlag dagegen wirkt physisch in den Nerven weniger heftig erschütternd, aber dafür seelisch um so kräftiger, nachhaltiger und ist — weil das Pathologische vermindert ist — für rein ästhetische (im weitesten Sinn) Wirkung geeigneter. Die Spannung der Erwartung, das heißt die vorbereitende Einstellung eines gewissen Maßes von Kraft und Aufnahmefähigkeit, von Reaktionsbereitschaft für den Eindruck — vermindert zwar in der Regel das heftige Zucken der momentanen Erschütterung, macht aber den ganzen seelischen Organismus empfänglicher für die eintretende Wirkung, als wenn diese plötzlich und unvermittelt

in ein von ganz anderem in Anspruch genommenes Bewußtsein hineintritt. Und diese allgemein psycho- logische Thatsache gilt auch für die Wirkungen des dramatischen Spiels: was wir erwarten, kommen sehen, wenn auch noch so dunkel und bloß ahnend, worauf unser ganzes Bewußtsein sich schon längere Zeit gespannt hat, wenn auch mit noch so viel Frage und Ungewißheit — das wirkt, wenn es nun eintritt, auf das so vorbereitete Bewußtsein ganz anders, trifft auf eine viel höhere und feinere Empfänglichkeit als das, was ohne Vorbereitung in ganz anders geartete Vorstellungsreihen hereinbricht, das Bewußtsein um- wirft, der Seele eine Leistung an rascher Akkomodation zumutet, die sie nicht so geschwind aufbringen kann.

In gewissem Sinn unerwartet kann das, was die dramatische Handlung an einem bestimmte Punkt bringt, dennoch sein: wir habens vielleicht anders erwartet, die Wirkung übertrifft die Erwartung, wir hätten den Wunsch gehabt, daß es anders ginge — unser Mitgefühl mit dem tragischen Helden z. B. hätte ihm Leben und Sieg gewünscht statt Lebens- zerstörung und Untergang — oder es tritt sogar das Gegenteil des Erwarteten ein, der Komödienheld z. B. erreicht durch sein ganzes angestrengtes Wollen das gerade Gegenteil von dem, was er wollte, und wir lachen über diese Enttäuschung, wie wir vom tragischen Untergang erschüttert sind.

Oder auch sind wir lange in einem gewissen Grad gespannter Ungewißheit geblieben, was wohl kommen werde, wie dies oder das ausgehen werde — und dergleichen. Aber in all solchen Fällen war doch eine Erwartung, eine Spannung da, oder wir sind, wenn auch noch so leise und andeutungsweise darauf hingelenkt worden, daß es doch auch anders kommen könnte, als die nächste, einfachste Erwartung es sich vorgestellt hätte — wir haben gefragt, gezweifelt, gebangt, geahnt: kurz, unser ganzes Bewußtsein befand sich in einem Vorbereitungszustand, der die Empfänglichkeit und Reaktionsfähigkeit erhöht und verfeinert hat, bis endlich das eintritt, auf was doch so oder so die ganze Seele gespannt war, auf was die angeregten Vorstellungsreihen irgendwie hingelenkt waren. Darin eben besteht in dieser Beziehung die Kunst des wirklichen Dramatikers, die freilich nicht wohl gelehrt und kaum gelernt werden kann — darin: die Handlung so zu führen, daß die Seele des Zuschauers von Schritt zu Schritt, auch ohne daß es ihm zu verständig nüchternem Bewußtsein kommt, durch die Reihe der ihm vorgestellten Anschauungen und die damit verbundenen Gefühlseindrücke so vor- und zubereitet, so allseitig präparirt wird, wie es unumgänglich ist, wenn jede neueintretende Wirkung auf die volle Empfänglichkeit stoßen soll, wenn die Seele des Zuschauers sich auch

dem scheinbar — aber nur scheinbar — Unerwarteten rasch und sicher akkommodieren und so einen nachhaltigen, tiefgehenden Eindruck erhalten soll. Was nicht so vorbereitet ist, verpufft wirkungslos oder es verstimmt, ärgert, reizt zum Widerspruch, zur Verstandeskritik, wirkt höchstens pathologisch, wirft aber aus dem Verhalten ästhetischer Hingabe an die gebotene Anschauung heraus. Das sind Thatsachen, mit denen einfach zu rechnen ist, und der Dramatiker, der nicht mit ihnen rechnen will oder aus Unkenntnis oder Unfähigkeit es nicht kann, hat es sich selbst zuzuschreiben, wenn er die beabsichtigten Wirkungen nicht erzielt.

Mit diesen Thatsachen stimmt aber auch vollständig die Forderung der Einheit der dramatischen Handlung. Denn das ist das Charakteristische jedes wirkungsvollen Moments und Eindrucks im Verlauf der dramatischen Handlung, daß wir die Anschauung und Empfindung haben: das mußte so kommen, das war unausweichlich, das ist die notwendige, wenn auch vielleicht erst jetzt sich klar enthüllende Folge alles bisherigen, das steht mitten drin in der engen folgerichtigen Verkettung von Ursachen und Wirkungen, aus der allein eine dramatische Handlung sich fügen kann. Was ohne diese einheitliche innere Verkettung und Verknüpfung nur als bunte Reihe von Begebenheiten und Situationen vor uns er-

scheint, jetzt so, jetzt anders, ohne daß wir irgendwie jene Notwendigkeit schauen und empfinden — was ohne Vermittlung und Vorbereitung auf die Bühne geplatzt, in unser Bewußtsein hereingeschneit kommt, das mag im Einzelnen und für den Augenblick, mag an sich ganz hübsch oder lustig oder interessant sein, es bildet doch keine dramatische Handlung und keine Wirkung in ihr; es kann in seiner Zusammenhangslosigkeit für unser Bewußtsein auf die Dauer nichts bedeuten, in die Tiefe unserer Seele nicht eindringen. Das giebt im besten Fall — bei großer Gewandtheit der äußeren Technik — jene rasch verpuffenden Scheinwirkungen, mit denen allerdings im ordinären Philisterlustspiel in der unbändigsten Weise herumgewirtschaftet wird, mit denen Rühr- und Spektakelstücke, kecke Sensationsdramen die urteilslose Masse verblüffen und übertölpeln — bei denen sich aber jeder, der kein völliger Flach- und Schwachkopf oder stumpfsinniger Philistermichel ist, hinterdrein mit Händeringen oder ärgerlichem Lachen fragt: Herrgott, wie konntest du dich damit anschmieren lassen — nur auch einen Augenblick!

Es ergiebt sich daraus, daß die alte Forderung kein veralteter Zopf, sondern innerlich berechtigt und sachlich begründet ist — die Forderung: der Zuschauer soll von vornherein mit dem Dramatiker im Geheimnis sein — oder: die dramatische Handlung soll in all

ihren Stadien dem Zuschauer durchsichtig und klar sein, nicht erst in ihren endlichen Resultaten. Mögen die handelnden Personen auf der Bühne noch so sehr und noch so lang im Unklaren, in der tragischen Verwirrung und Verblendung oder im komischen Wirrwarr und Mißverständnis sich befinden, mag es ihnen noch so verborgen sein, was werden soll und wo es hinaus will: der Zuschauer muß von vornherein an jedem wichtigen Punkt im Klaren sein, eingeweiht sein. Diese Forderung gilt manchen modernen Dramatikern, namentlich den unklaren Nachtretern Ibsens, als veraltet — zu ihrem eigenen Schaden — sie wird sich aber schon wieder durchsetzen, wenn man durch Schaden klug genug geworden ist. Nur will sie natürlich recht verstanden sein. So ist sie ja nicht gemeint, daß der Dramatiker dem Zuschauer von vorn herein und in jedem Fall alle seine Karten aufgedeckt zeigen müsse, daß er ihm den Gang der künftigen Handlung zum Voraus haarklein auseinandersetzen müsse — etwa in der Weise der Prologe und Inhaltsangaben, die das deutsche Drama in seinen Anfängen, die noch Hans Sachs seinen Dramen vorausgeschickt hat; oder so, daß jede Person ihre Absichten von vornherein umständlich und ausführlich in Gesprächen oder Monologen entwickelt, und was dergleichen ist. Auch so natürlich nicht, daß jede Einzelwendung der Handlung, jeder seelische oder

äußere Vorgang, ehe er eintritt, vom Zuschauer schon ganz vollständig klar vorausgewußt werden müsse, daß es für ihn gar keine Fragen, Ungewißheiten, kein Hangen und Bangen, keine Zweifel und Nöte dem Spiel gegenüber geben dürfe. Damit wäre ja gerade alle Spannung und Erwartung aufgehoben. Nur darum vielmehr handelt sichs, daß dem Zuschauer immer zur rechten Zeit alles das gegeben werde, was er gerade braucht, um die Handlung sicher zu durchschauen, daß er Schritt für Schritt immer fester auf das gelenkt werde, was kommen muß — und daß eben jene Empfänglichkeit fürs Kommende in ihm erzeugt werde, jene ahnungsvolle Dämmerung der Seele, die weiß und doch nicht weiß, voraussieht und doch in höchster Spannung ist — fühlt, es kann nicht anders gehen, und doch nach einem Ausweg späht — alles werden sieht und doch höchst begierig ist, wie und was? Diesen Zustand durch die Vorbereitung der Wirkungen beim Zuschauer hervorzurufen, das eben ist die Kunst, die nur der echte Dramatiker versteht. Wie wenig aber bei solcher Bearbeitung des Zuschauers auch eine weitgehende Einweihung die richtige dramatische Wirkung aufhebt, ist ja ganz klärlich schon daran zu sehen, daß Dramen, die wir längst genau kennen, dadurch nichts wesentliches von ihrer Wirkung im gegenwärtigen Spiel einbüßen. Umgekehrt erschwert

8*

sich z. B. Ibsen die dramatische Wirkung auf den Zuschauer so oft dadurch, daß er ihm durch die Führung seiner Handlung fortwährende Rätsel aufgiebt, die langsam und schwer sich lösen, daß nur eine ganz gewaltige und seltene Kunst des Schauspielers es dem Zuschauer möglich machen könnte, bei Zeiten klar zu sehen und ins Geheimnis der Handlung eingeweiht zu werden.

Ein besonders wichtiges Stück der Vorbereitung ist auch die Einführung der Charaktere in die Handlung. Das ist freilich ein Kapital, dessen Einzelheiten mehr für den schaffenden Dramatiker oder den Dramaturgen von Fach Interesse haben. Es sei hier nur Folgendes bemerkt. Je rascher und sicherer ein Charakter bei seinem Eintritt ins Spiel wesentliche Züge herauskehrt, wenn auch nur andeutungsweise, je eindringlicher er von dem ihn beherrschenden Wollen etwas verspüren läßt, desto rascher und sicherer bemächtigt er sich des dramatischen Interesses. Und er erreicht dies weit weniger durch umständliches Reden von sich und seinen Absichten als durch irgendwelche Kundgebungen seiner Willensrichtung, durch vielleicht geringfügiges aber bedeutungsvolles Handeln, zuweilen sogar durch kleine aber bezeichnende Aeußerlichkeiten. Und ferner: je später ein Charakter ins Spiel kommt, leibhaftig den Schauplatz betritt oder wenigstens wirkungsvoll in die Handlung ein-

greift, desto notwendiger ist es, daß irgendwie die Phantasie des Zuschauers schon mit ihm beschäftigt worden ist, daß sein Eingreifen aufs sorgfältigste vorbereitet ist. Es kann ein Charakter möglicherweise erst in der Katastrophe so eigentlich in Wirksamkeit treten und doch dem Zuschauer längst so vertraut sein, daß dieser ganz mühelos und sicher sein Erscheinen und Wirken faßt. Man mache sich z. B. einmal klar, wie Wallenstein, der erst im zweiten Akt der „Piccolomini" auftritt, nicht nur schon im ersten Akt, sondern schon im „Lager" aufs Anschaulichste und Bestimmteste vor die Phantasie des Zuschauers gestellt ist — oder wie Butler, der erst im fünften Akt von „Wallensteins Tod" so recht in Aktion tritt, das ganze große Drama hindurch, gleichfalls schon vom Lager her, dem Zuschauer vertraut geworden ist: und man wird erkennen, was Einführung der Charaktere ist.

So nötig wie die Vorbereitung ist aber der dramatischen Handlung auch die Steigerung der Wirkungen. Auch diese Notwendigkeit beruht zunächst auf allgemeinen und einfachen psychologischen Thatsachen: das psychologisch-ästhetische Gesetz der Folge in Verbindung mit dem des Wechsels tritt hier in Kraft. Folgen nämlich mehrere Eindrücke aufeinander — und die dramatische Handlung ist ja psychologisch eine Folge von Eindrücken oder Wirkungen

auf den Zuschauer — so trifft immer der folgende Eindruck nicht genau auf dieselbe Empfänglichkeit, wie der vorhergehende. Jeder Eindruck bedarf einer gewissen, wenn auch zeitlich noch so kurzen Dauer, um durch Einübung und Gewöhnung zur vollen Stärke zu kommen, und je besser die Seele vorbereitet ist, desto leichter und rascher erreicht er diese Stärke. Ist sie aber einmal erreicht, so tritt eben durch die Gewöhnung und den erreichten Stärkegrad eine gewisse Abstumpfung, Sättigung, Ermüdung ein und damit das Bedürfnis des Wechsels, das Bedürfnis nach neuen andersartigen Eindrücken. Folgen nun wirklich solche — und sie folgen ja in der dramatischen Handlung mit der Notwendigkeit eines strengen Zusammenhangs — so trifft ein folgender gleich *stärker* Eindruck dennoch nicht mehr auf dasselbe Maß von Empfänglichkeit, vielmehr eben auf eine gewisse Abstumpfung und Ermüdung, wirkt daher schwächer trotz des Wechsels der Qualität. Der folgende Eindruck muß also, um nur auch die *gleich* starke Wirkung zu thun wie der vorhergehende, nicht nur *andersartig* sein und so dem Bedürfniß des Wechsels entsprechen — er muß vielmehr an sich auch *stärker* sein als der vorhergehende. Und der nächste wieder und so fort bis zum Schluß der Reihe. Soll aber die Wirkung nicht nur gleich stark bleiben bis zum Schluß sondern sich sogar

noch steigern, so wird zwar der Wechsel in der Art der Eindrücke eine gute ästhetische Hilfe sein, aber es wird auch die Stärke der nachfolgenden Eindrücke im Verhältniß zu den vorhergehenden eine fortwährende, neue und höhere Steigerung erfordern — eine höhere noch als die, welche bloß die gleichmäßige Stärke der ganzen Reihenfolge von Wirkungen verbürgen würde. Denn die Einheit der dramatischen Handlung läßt keinen solch bunten Wechsel der Wirkungen zu, daß der Wechsel allein schon genügen würde, der andauernden Empfänglichkeit aufzuhelfen; der einheitliche Zusammenhang des beherrschenden Willenskonflikts hält vielmehr die ganze Reihe der Wirkungen doch auf einer gewissen gleichen Linie, giebt ihrer Qualität einen bis auf einen gewissen Grad gleichförmigen Grundcharakter; überdies würde ein bunter Wechsel von unzusammenhängenden Begebenheiten nicht nur keine dramatische Handlung geben, vielmehr auch an sich nur zerstreuen und durch Zerstreuung ermüden — wie dies ja bei allerlei Spektakel- und Ausstattungsstücken auf unsern Bühnen leicht zu beobachten ist. Ist aber eine zusammenhängende Handlung da, so schafft sie selbst das Bedürfniß der Steigerung, denn die Fassungskraft des Zuschauers übt sich von Schritt zu Schritt besser darauf ein, die Zusammenhänge und die Bedeutung der einzelnen Wirkungen zu erfassen, und

mit dieser erhöhten Leichtigkeit der Auffassung steigern sich die Ansprüche an die Stärke und Bedeutung je der folgenden Wirkung. Es genügt also nicht einmal, die Stärke der Eindrücke so zu steigern, daß die Gesammtwirkung in der Reihenfolge eine gleichmäßige bleibt; die Stärke der Eindrücke muß vielmehr in der potenzierten Weise gesteigert werden, daß der ganze Verlauf der Handlung eine sich immer weiter steigernde Wirkung thut. Die Ansprüche des Zuschauers sind eben unwillkürlich und mit psychologischer Notwendigkeit z. B. beim Beginn eines dritten Aktes ganz andere, als beim Beginn des ersten oder zweiten, und je mehr sie dann der dritte befriedigt hat, desto höher sind sie für den vierten und fünften gesteigert — gesteigert eben durch den wirkungsvollen, einheitlichen Verlauf der Handlung selbst.

Es ist deswegen die leidige Thatsache gar nicht verwunderlich, daß so viele sonst gute Dramen gegen den Schluß hin abfallen, auch ohne daß die allgemeine Schöpferkraft des Dramatikers, namentlich seine speziell poetische Kraft und Gestaltungsfähigkeit nachgelassen hätte — nur hat seine speziell dramatische Kraft eben nicht jene die Wirkung potenzierende Steigerungsfähigkeit besessen; sie hat sich bloß auf gleicher Höhe gehalten, während die Ansprüche des Zuschauers an die Wirkungen sich in-

dessen gesteigert haben — und das giebt das verhängnißvolle Mißverhältnis! In Uhlands „Herzog Ernst“ thut der erste Akt eine dramatische Wirkung von einer Stärke, die an sich nicht allzugroß ist, aber doch für den Anfang gut ausreichen würde; nun aber bringen sämtliche folgenden Akte keine Steigerung des Dramatischen mehr, sondern eine im Grund rein epische Handlung ohne wesentliche Willenskonflikte, wenn auch mit einer Fülle von lyrischer Poesie in allerlei Gefühls- und Leidenschaftsausbrüchen ausgestattet. Und so sinkt trotz aller Schönheiten die dramatische Wirkung von Akt zu Akt, um am Ende in einer, wenn auch noch so edeln Rührung zu erlöschen — wir sehen einen trefflichen Dichter, einen unserer ersten Lyriker, aber einen schwachen Dramatiker. Die meisten Dramen von Wildenbruch haben mit den Schillerschen einen Vorzug gemein: daß nämlich gleich der erste Akt eine sehr starke Wirkung thut, den dramatischen Willenskonflikt energisch anspinnt; aber sehr häufig weiß Wildenbruch diesen kräftigen Einsatz nicht in der Weise zu steigern, daß die Wirkung der späteren Akte halten würde, was der erste verspricht. Schiller dagegen weiß in der Regel die kräftige Wirkung des ersten Aktes von Akt zu Akt immer mehr zu überbieten, ebenso innerhalb der Akte die Wirkung einzelner unmittelbar aufeinanderfolgender Scenen;

und doch begegnet es auch ihm in der „Jungfrau“, daß nach dem gewaltigen ersten Akt die Wirkungen schwächer werden und daß schließlich alles eigentlich Dramatische in die rosenschimmernde Apotheose des Schlachtentodes der Jungfrau, das heißt auch in eine Art Rührung sich auflöst. Mit welcher Wucht Shakespeare zu steigern weiß, das ist nicht wohl irgendwo anders besser zu studieren als am „Macbeth“; aber auch ihm begegnet zuweilen ein gewisses Nachlassen in der zweiten Hälfte des Dramas, so z. B. im „Julius Cäsar“, dessen erste Hälfte so machtvoll die Wirkungen steigert.

Gerade die zweite Hälfte oder das letzte Drittel eines Dramas ist in dieser Beziehung immer das Gefährlichste, die eigentliche Probe für die Steigerungskraft des Dramatikers. Nicht nur, weil eben naturgemäß, je länger je mehr sich die Ansprüche an Kraft der Wirkung steigern — das ist ja im Grunde auch bei andern Kunstwerken als bei den dramatischen der Fall — vielmehr noch aus einem besonderen Grunde, der speziell im Wesen des Dramatischen liegt. Denn was ist es eigentlich im letzten Grunde, was im Verlauf der dramatischen Handlung sich steigern muß? Doch nichts anderes als die Entfaltung der Willenskonflikte und ihrer notwendigen Folgen. Diese Entfaltung und Entwicklung steigert sich bei einer einigermaßen kräftig

angelegten Handlung bis an einen gewissen Punkt hin sozusagen von selbst; dieser Punkt liegt da, wo der Hauptkonflikt nicht mehr höher hinaufgetrieben werden kann, wo die Handlung „umkehren“ muß nach einem andern Punkte hin — dem Punkte, welcher den endgiltigen Austrag der Konflikte bringen soll. Von jenem Höhepunkt an aber machen eben die Folgen der Willensvorgänge sich in viel stärkerem Maße geltend als vorher; das Wollen selbst tritt verhältnißmäßig mehr zurück gegenüber diesen Folgen, die Mächte des außerhalb des Einzelwillens liegenden Weltverlaufs, ihre hundertfache Reaktion tritt mehr ins Recht — und so wird das eigentlich dramatische Interesse, das Interesse am Willen, gerade von dem Punkte an weniger mehr aufgeregt und von selbst befriedigt, wo andererseits durch die vorhergegangenen dramatischen Wirkungen die Ansprüche des Zuschauers eine Steigerung erfahren haben, die immer noch nach mehr verlangt. Um trotzdem von hier bis zum Schluß die Wirkungen immer noch weiter zu steigern, dazu gehört entweder eine große Weisheit in der künstlerischen Komposition der Handlung von Anfang an, ein weises Maßhalten mit den Wirkungen, viel Selbstverleugnung des Dramatikers in Abdämpfung von verlockenden früheren Wirkungen zu Gunsten der späteren — oder es gehört dazu eben jene gewaltige Kraft des großen Dramatikers,

auch auf die stärksten Wirkungen noch stärkere zu setzen, eine Kraft, die mit dem Werke wächst, im ganzen Verlauf der Handlung an jeder neuen und höheren Aufgabe sich selbst steigert, sich frischer und höher entfaltet. In dieser Kraft eben zeigt sich die angeborene Genialität des Dramatikers, und wenn sie noch mit jener künstlerischen Weisheit sich verbindet, dann werden ihr die höchsten Leistungen gelingen. Schiller hat sich gerade in dieser Beziehung mit seinem Erstling, mit den „Räubern“, sofort als den geborenen Dramatiker ausgewiesen, der auch die stärksten Wirkungen der drei ersten Akte im vierten und fünften noch zu überbieten weiß, so daß bis zum Schluß in nichts Wesentlichem ein Nachlassen eintritt; und in den meisten seiner Tragödien bleibt er sich hierin getreu. Daß die „Jungfrau“ so übel nachläßt, das hängt hauptsächlich an der Art, wie in der zweiten Hälfte des Dramas der strenge Zusammenhang der Willensvorgänge und ihrer Folgen immer mehr durch Wunder und Zufälle durchlöchert wird. Ganz gewaltig steigert Shakespeare im vierten und fünften Akt des „Macbeth“, wo die verzweifelte Willenskraft Macbeths, ins Blut hineinwatend bis über die Knöchel und allen Enttäuschungen Trotz bietend, selbst noch als Birnamswald auf Dunsinan anrückt — sich wehrt gegen das doch unaufhaltsame innere Zerbrechen, bis rasch das völlige Ende kommt.

Uebrigens ist hier doch noch Eines zu bemerken: die mit Recht nnd naturgemäß sich steigernden Ansprüche des Zuschauers werden zuweilen auch gar zu anspruchsvoll — namentlich in Zeiten, wo durch grelle Effekthaschereien der Bühne, durch raffiniertes Uebersteigern und Ueberwürzen der gebotenen Wirkungen der Gaumen des Publikums überreizt ist und das Einfache und Naturgemäße nicht mehr kosten mag, seine Ansprüche vielmehr aufs Unerhörte und Ueberstarke spannt. Einfach naturgemäß aber ist, daß auch die stärksten dramatischen Wirkungen gegen den Schluß eines Dramas hin sich einigermaßen abdämpfen, einer gewissen Beruhigung entgegengehen müssen. Es ist künstlerisch verkehrt, bis zum letzten Schluß unausgesetzt die Hetzpeitsche der stärksten Effekte über den Köpfen der Zuschauer knallen zu lassen, um sie am Ende in einer qualvollen Aufregung zu entlassen, die das Aesthetische ins Pathologische umwirft. Irgend ein allmähliches Absinken und Ausklingen der Wirkung wird ein naturgemäßer Schluß immer mit sich bringen — und es ist kein gutes Zeichen für ein Publikum, wenn es hierfür keine ästhetische Würdigung mehr hat.

Auch im Verlauf der Handlung werden immer von Zeit zu Zeit sich naturgemäß Stellen ergeben, wo eine gewisse Beruhigung einteten muß, eine Unterbrechung stärkerer Wirkungen durch minder starke, die eine Erholung und Erfrischung zulassen; hier mag

gelegentliches episodisches Ausführen von Nebenwirkungen gute Dienste thun, wenn nur die Haupthandlung in energischer, nicht nachlassender Steigerung ihren dramatischen Schritt geht. Und wie gesagt: schon der Wechsel in der Art der Wirkungen, ein gewisser Reichtum der Mannigfaltigkeit in den verschiedenen Teilstücken der Handlung ist eine wichtige ästhetische Hilfe für die Steigerung der Gesamtwirkung; hier kann unter Umständen gerade der Orts- und Zeitwechsel gegenüber einer pedantischen Einheit von Ort und Zeit der Steigerung der Wirkung zugute kommen.

Endlich bedingt die Einheit der Handlung — außer der Forderung der Vorbereitung und Steigerung — auch noch die Notwendigkeit eines völligen Abschlusses. Das ist eigentlich eine Selbstverständlichkeit, und doch wird hiegegen unzähligemale verstoßen — sei's aus Mangel an Befähigung, sei's aus jener Willkür, welche wesentliche dramatische Gesetze als alten Zopf glaubt behandeln zu dürfen; oft ist auch beides beisammen. Abschluß — das heißt: innerer Abschluß! Einen äußeren Abschluß findet ja gottlob auch das erbärmlichste Drama: man darf nur den Vorhang nach dem letzten Akt fallen lassen, so ist's ja geschehen. Aber damit ist in sehr vielen Fällen das Drama, das heißt die dramatische Handlung, nicht aus. Von Sudermanns Dramen z. B. haben auch andere schon

wiederholt gesagt: sie könnten ruhig von vorne anfangen, sowie der letzte Vorhang gefallen ist. Es ist vielleicht einer tot wie der alte Oberst in der „Heimat", es geht einer übers Meer wie in der „Ehre", es ist einem Weiberhelden sein Opfer für jetzt entzogen wie im „Glück im Winkel" — aber die eigentlichen Konflikte sind nicht ausgetragen sondern bestehen ruhig weiter. Der Konflikt der Ehre zwischen Vorderhaus und Hinterhaus ist damit nicht erledigt, daß Graf Trast über die Ehre seichtes Zeug schwatzt und den Freund, der in Konflikten der Ehre ist, aus der ganzen Welt mit fortnimmt, in der man nach der Meinung der hohen Finanz noch so dumm ist, sich durch Konflikte der Ehre heiß machen zu lassen; der Konflikt zweier ethischer Weltanschauungen in der „Heimat" (vorausgesetzt, daß sie diesen Namen überhaupt verdienen) ist damit nicht ausgetragen, daß ein alter Apoplektiker im Zorn über seine Tochter stirbt und diese denselben Weg weiter geht, den sie bisher gegangen ist; das Glück im Winkel ist genau so wurmstichig in dem Augenblick, da der edle ostelbische Junker und Uebermensch begossen abzieht, wie es war, als das Stück begann und die „blonde Bestie" im Anzug war. Und so weiter, auch der „Johannes" könnte wieder von vorn anfangen, wenn man dem Täufer seinen Kopf wieder aufsetzen könnte — er wäre derselbe haltlose Wirrkopf wie vorher und die Herodesleute blieben dieselbe

Berliner Kommerzienratsfamilie, die sie waren. Sudermann bringt es durch glückliche Griffe und technische Mittel zustande, daß an früheren Stellen seiner Dramen die Konflikte sich oft äußerlich scharf zuspitzen — aber am Schluß kommt allemal wieder seine dramatische Ohnmacht zutage, seine Unfähigkeit, einen bedeutenden Lebenskonflikt so zu führen und zu vertiefen, daß er zum endgiltigen Austrag kommen muß,

Irgend ein ungelöster Rest, eine Frage, ein Rätsel bleibt ja thatsächlich in allen Konflikten des Menschendaseins und schließlich auch in ihrer Gestaltung zum dramatischen Spiel. Noch kein Dichter, auch der größte nicht, hat das letzte Wort des Lebensrätsels gesprochen, alle Fragen aus dem Weg geräumt. Auch Konflikte, die in Einem bestimmten Fall ausgetragen sind, können sich unter anderen Bedingungen, an andern Charakteren in neuen Formen und Verhältnissen widerholen. Das ist ja klar; es giebt Lebensprobleme, die immer neu da sind und nie völlig zum Austrag kommen. In *diesem* Sinn giebts freilich kaum für ein tiefer gehendes Drama einen endgiltigen Abschluß; ja daß gewisse Konflikte und Probleme immer neu sind, scheinbar gelöst doch immer wieder aufgenommen und durchgefochten werden müssen — gerade dieser Umstand giebt so vielen großen Dramen ihre unalternde Jugend. Aber gerade in ihnen ist *der* Konfliktsfall, der bestimmte

Einzelfall, der den an sich nie ganz zu erschöpfenden Stoff zur dramatischen Handlung organisiert hat — der ist vollständig ausgetragen und gelöst, der kann nicht sofort wieder von vorne anfangen, der geht ohne Rest auf. Der Konflikt in Schillers „Räubern“, der Konflikt des kraftvollen Einzelnen mit einer ihn vergewaltigenden äußeren Ordnung, kehrt immer wieder, im Leben und im Drama — aber für den Fall des Karl Moor ist er völlig und nach allen Seiten hin abgeschlossen mit dem Schlußwort Karls. Der Konflikt der „Luise Millerin“ kann immer wiederkehren, wo verrottete staatliche und gesellschaftliche Zustände nur dem Hallunken seine Art von Glück gewähren, nicht aber dem Reinen — für Ferdinand und Luise aber giebts nichts weiter von dem Augenblick an, da er sich hiedurch berechtigt glaubt, sein Geschöpf zu zerstören. All die Kämpfe um Herrschaft und Freiheit, die Schillers historischen Dramen die Konflikte geben, sie werden weitergekämpft, so lange die Weltgeschichte dauert — aber die Konflikte Wallensteins, der Maria Stuart, des Herrscherhauses von Messina u. s. w. sind endgiltig erledigt, und zwar nicht etwa bloß dadurch, daß die Helden tot sind, vielmehr dadurch, daß sie innerlich mit ihren Lebenskonflikten fertig sind, daß die Handlung wirklich und wahrhaftig zu Ende ist, die aus ihren Konflikten hervorging. Und wie gründlich

macht Shakespeare gerade in seinen unvergänglichsten Dramen reinen Tisch — selbst da, wo es sich, wie z. B. in „Romeo und Julie“, um ein Problem handelt, das in Leben und Dichtung jeden Tag wiederkehrt! Wie völlig bringt Grillparzer am Schluß der „Medea“ den ganzen langen Konflikt um das „goldene Vließ“ zur Erledigung, obwohl Medea lebend von Jason scheidet, obwohl der Fluch des Goldes und der Macht mit der Rückgabe des goldenen Vließes an den dunklen Gott nicht für immer erlischt, sondern im Nibelungenring und in den allermodernsten Formen der neuesten Gegenwart wiederkehrt. Am Schluß von Goethes „Iphigenie“ gehen die von Tauris Scheidenden einer Zukunft entgegen, die möglicherweise für sie noch allerlei Konflikte bergen mag — aber der Konflikt, der die Handlung des Dramas gab, ist mit der Entsühnung des Orest, der Versöhnung Iphigeniens mit der Gottheit und den Menschen ausgetragen und gelöst, ohne daß hierin irgend ein Keim zu neuen Konflikten läge. In Lessings „Emilia Galotti“ bleibt am Schluß ein gewisser Rest, weil wir nur mühselig, reflexionsmäßig überredet werden, daß es so ausgehen konnte, aber nicht überzeugt sind, daß es so enden mußte; dagegen ist der komische Konflikt in „Minna von Barnhelm“ so völlig erledigt, wie der in Kleists „zerbrochenem Krug.“ Und so fort! Gerade die

großen Dramatiker pflegen den Zuschauer nicht mit einem Herr von Fragen und Zweifeln zu entlassen, sie geben mit dem Abschluß ihrer dramatischen Handlung eine völlig genügende Antwort auf all die Fragen, die diese Handlung, eben diese aufgeregt hat. Sie wissen wohl, daß es eben im Wesen der dramatischen Handlung als einer geschlossenen organischen Einheit liegt, abzuschließen — nicht bloß äußerlich, sondern auch innerlich — so abzuschließen, daß eben das und genau das und unter jedem Gesichtspunkt das erledigt ist, was eine dramatische Handlung überhaupt ermöglicht hat, ihren wesentlichen Inhalt gebildet hat.

Dasselbe fordert übrigens auch der Charakter des Dramas als eines Spiels. Ein Spiel, welcher Art es immer sei, hat seinen bestimmten Anfang und sein ebenso bestimmtes Ende; ein Spiel äußerlich aufhören zu lassen, während es seinen inneren Bedingungen nach noch nicht erledigt ist, wirkt auf jeden, der überhaupt ein wirkliches Interesse daran nimmt, nur verstimmend. Das ist auch eine jener ganz gemeinen psychologischen Thatsachen, die deswegen nicht aufhören, wirkende Thatsachen zu sein, weil sie so gemein aussehen und weil es manchen Leuten beliebt, sie zu ignorieren oder für ästhetisch gleichgiltig zu halten. Jedes Spiel aber, das wirklich ausgespielt ist und irgend welchem Interesse

Genüge geleistet hat, ist damit auch wirklich und allseitig erledigt. Das nächste beste Kartenspiel ist mit dem letzten Stich ein für allemal zu Ende, sowie es richtig gespielt war; es liegt als eine in sich abgeschlossene Einheit vom ersten bis zum letzten Stich vor, und es mußte so ausgehen, wenn keine Fehler gemacht wurden. Ein Schachspiel ist nicht zu Ende, ehe der König mat ist; dann aber ist's auch absolut erledigt mit allen seinen Konflikten und kehrt so nie wieder, außer in blos mechanischer Nachahmung. Voraussetzung ist auch hier, daß meisterhaft oder nur wenigstens richtig, ohne eigentliche Fehler gespielt wurde. Und dasselbe gilt von höheren, rein ästhetischen Arten des Spieles, gilt vom höchsten Spiel, vom dramatischen. Ist es nicht einheitlich und endgiltig in sich abgeschlossen, erledigt ohne weitere Fragen und Verstimmungen, so sind eben Fehler gemacht worden, vielleicht schon am Anfang des Spieles, in seiner ganzen Anlage und Führung — oder es ist kein Meister über dem Spiel gesessen, sondern ein, wenn auch vielleicht virtuoser, Pfuscher. Und so bleibt es auch unter diesem Gesichtspunkt dabei — trotz aller Neuerungssucht derer, die's vielleicht nur eben nicht besser können und aus ihrer Könnensnot eine theoretische Tugend machen — es bleibt dabei, daß es keine willkürliche sondern eine im Wesen des Dramas begründete Forderung ist,

wenn wir einen völligen Austrag und endgiltigen Abschluß fordern, wenn wir uns vom Dramatiker nicht mit Wechseln auf eine ungewisse Zukunft abfinden lassen sondern blanke baare Zahlung verlangen.

Alle weiteren Anforderungen, die seit Aristoteles bis heute an die dramatische Handlung gestellt worden sind, erledigen sich im Grunde von selbst, sobald man sich nur über das Wesen der Sache klar ist. Darunter ist auch die Forderung der Wahrscheinlichkeit oder, wie man heute anspruchsvoller sagt, der Wahrheit. In gewissem Sinn ist das eine Forderung, die von jeder Handlung, auch von der epischen gilt — und im übrigen kommt es auch hier wieder einmal ganz darauf an, was man unter derartigen Ausdrücken versteht. Wahrscheinlichkeit in dem Sinn, daß der Zuschauer zugiebt, so etwas könne einmal im Leben vorgehen: das wäre einer dramatischen Handlung gegenüber noch eine sehr bescheidene Forderung. Nein, wenn die dramatische Handlung wirklich jene innere Einheit von Ursachen und Wirkungen aufweist, die ihr allein den Anspruch giebt, dramatische Handlung zu heißen, so ist der Zuschauer für den gegebenen, bestimmt umgrenzten und in sich abgeschlossenen Fall unbedingt überzeugt, das kann nicht nur einmal so sein — das ist so, muß so sein, wird immer so

sein, sobald derartige Ursachen und Wirkungen auftreten, das wird sich unter den gleichen Bedingungen im Leben immer wiederholen, ist eben deswegen lebenswahr, obwohl es nur ein Spiel ist. Diese Wahrscheinlichkeit hat eine wirklich dramatische Handlung sogar in den keckſten und ausgelassensten Erzeugnissen der Komödienphantasie, die vom wirklichen Leben weit abzuliegen scheinen, sowie nur der Dichter die Phantasie des Zuschauers so zu lenken versteht, daß er die Voraussetzungen, und seien sie noch so närrisch, einmal ohne weitere Reflexion hinnimmt. Nur daß solche Komödien eben nicht allzu dick gesät sind! Shakespeares „Kaufmann von Venedig" z. B. ist eine solche, wenn man das Drama närrisch genug faßt — ist es nicht, wenn man durch falsche Auffassung eine schiefgetretene Tragödie daraus macht.

Damit haben wir auch gleich das Wahre an der dramatischen Wahrheit, von der in der modernen Literatur so viel und so unnötig geredet und deklamiert wird. Nicht darin besteht sie, daß das wirkliche Leben, wie es sich in seiner ganzen Alltäglichkeit vor unsern Augen vollzieht, auf die Bühne gebracht wird — mit all seinen Zufälligkeiten, mit jedem Hum und Mum und Ho und Ha, mit jedem Rülpser und jeder Gemeinheit, mit jedem Fluch und jeder Zote, mit jedem Gähnen und jeder

Langweilerei, mit jedem Spitalgeruch und jeder gesellschaftlichen Misère — mit all den Elendigkeiten und Nichtigkeiten, ohne die eine Zeit lang kein „konsequenter" Anhänger der modernen Wahrheitsästhetik glaubte auskommen zu können. Nicht darin besteht die Wahrheit im Drama: im Gegenteil hat gerade der Wahn, die dramatische Handlung müsse ein Stück Wirklichkeit in aller Gröbe und Zufälligkeit ins Spiel der Bühne umsetzen — sei diese Wirklichkeit gegenwärtige oder historische Wirklichkeit — gerade dieser Wahn hat immer, wo er auch auftrat, jene Dramen verschuldet, bei denen der Zuschauer etwa den Eindruck hat: ja, das kann sich ja im angenommenen Fall in Wirklichkeit so zutragen oder zugetragen haben, aber ein andermal könnte es auch anders sein — das gehört gar nicht notwendig zum Inhalt des Lebens, das ist eine willkürlich herausgegriffene, nur von der Oberfläche losgelöste Seite des Daseins, das sind aber nicht seine notwendigen bleibenden Zusammenhänge — dergleichen kommt ja vor, das wissen wir längst — aber nichts wissen wir damit, nichts sehen wir vom eigentlichen Sinn des Lebens, von seinen tieferen Quellgängen und Lebensadern, von dem, was im Grunde immer so ist und sein muß!

Vielmehr darin besteht die dramatische Wahrheit, daß uns zu anschaulichem Spiel gestaltet wird, was

hinter der zufällig wechselnden Oberfläche als wesentlicher Gehalt und treibende Kraft der Lebensvorgänge wirkt; da ist Wahrheit, wo wir im Spiel anschauen, daß und wie und warum das alles so gehen muß, was uns im wirklichen Leben nur als brutale Thatsache entgegentritt oder wirr und unklar durcheinanderschwirrt; darin besteht die Wahrheit, daß wir im gegebenen, in sich abgeschlossenen Fall, und sei er noch so beschränkt und eng umgrenzt — daß wir in ihm doch das sehen, was auch über diesen einzelnen Fall hinaus gilt, was immer im Leben gilt, sowie die entsprechenden Bedingungen eintreten, was nicht nur einmal ist und so sein kann, sondern was nach den inneren Gesetzen des Daseins allzeit sein muß, so sein muß, wie es in dem gegebenen Fall sich als notwendig darstellt in seiner besonderen Verschlingung von Ursachen und Wirkungen. Nicht der Zufall ist die Wahrheit sondern das Gesetz, nicht die vereinzelte Willensäußerung sondern der beherrschende Lebenswille, nicht die äußere Begebenheit sondern ihre innnere Notwendigkeit, nicht das Kostüm sondern der Mensch, nicht die Krankheitserscheinung sondern das Leben, nicht das Siechenhaus sondern der Tod. Aber nicht etwa wissen und denken wollen wir diese Wahrheit als Zuschauer des dramatischen Spiels, sondern unmittelbar anschauen, im Tiefsten fühlen oder doch sicher ahnen

wollen wir sie in einem ganz bestimmten abgerundeten Einzelfall — den aber so zur dramatischen Handlung zu gestalten und ins Spiel zu setzen, daß wir jene Wahrheit ohne lange Reflexion schauen und empfinden: das ist die Aufgabe des Dramatikers, und wer sie nicht lösen kann, der ist keiner, könne er sonst was er wolle und sei er zeitweilig so berühmt, als er sein mag.

Das alles ist im Grunde so einfach und naturgemäß und alle großen Dramatiker haben es so von selbst praktisch gemacht, daß schon die ganze Verdrehtheit einer bloßen Literatenkunst mit großstädtischverengtem Umfassungsvermögen dazu gehörte, um die Sache so grundsätzlich auf den Kopf zu stellen, wie es der moderne Naturalismus gethan hat. Allerdings haben auch andere und größere Dramatiker zuweilen in einer gewissen Sucht nach Problemen sich Fälle für die dramatische Handlung konstruirt, die ja wohl ausnahmsweise einmal vorkommen können, deren innere Wahrheit aber doch nur für den angenommen Fall gilt, nicht drüber hinaus. In dieser Beziehung sind z. B. selbst Hebbels „Maria Magdalene“ und Otto Ludwigs „Erbförster“ nicht einwandfrei. Auch Ibsen, der Wahrheitsdramatiker mit Paukenschlag, schädigt sehr häufig die echte und überzeugende dramatische Wahrheit durch die gesuchte Verallgemeinerung, die er den von ihm gesetzten

Einzelfällen angedeihen läßt — und durch die reflektirte Wahrheitssucht und Wahrhaftigkeitstendenz, mit der er die ethischen Probleme einseitig übersteigert. Im übrigen und im letzten Grunde hängt eben auch hier, wie immer in der Kunst, alles an der Persönlichkeit: Wahrheit ist persönlich und will nicht erklügelt sondern erlebt und im Erleben des ganzen Menschen geschaut sein — dann giebt sich das übrige von selbst, wenn einer nur als Künstler etwas kann.

Von nebensächlicher und untergeordneter Bedeutung, zum guten Theil mehr technische und Verstandessache ist in diesem Zusammenhang jene Wahrscheinlichkeit der Handlung, welche darin besteht, daß im Einzelnen nichts in übeln Widerspruch gerät mit der Kenntnis und dem Wissen des Zuschauers von gewissen historischen oder gegenwärtigen Thatsachen und Verhältnissen, über die auch die kühnste Phantasie und der ausgibigste Gebrauch dichterischer Freiheit nicht weg darf. Da handelt sichs um Dinge, die nicht im engsten Zusammenhang mit dem Wesen des Dramas stehen, sondern auch sonst in der Kunst ihre Beachtung fordern — relativ, je nach Zeit und Kulturverhältnissen. Es giebt beim Zuschauer einen gewissen Durchschnitt von Lebenskenntnis und historischem Wissen, dem die dramatische Handlung nicht geradezu ins Gesicht schlagen darf; sonst kommen

beim Zuschauer allerlei störende Reflexionen und Associotionen, die jeder ästhetischen Wirkung gefährlich sind. Die bekannten Anachronismen bei Shakespeare dürfte sich allerdings heute kein Dramatiker mehr gestatten, da sie jedem Schüler auffallen würden; aber Shakespeares Zeitgenossen hat das nicht gestört — und sogar uns heute wird die innere Wahrheit bei Shakespeare durch derartige Einzelzüge nicht gestört, eben weil wir historisches Wissen genug haben, um das Nichtwissen Shakespeares und seiner Zeit in solchen Dingen stillschweigend dreinzunehmen. Oder nach anderer Richtung hin: die innere Wahrheit der dramatischen Handlung von Schillers „Don Carlos" wird uns dadurch nicht zerstört, daß wir etwa wissen, welche halb komische halb erbärmliche Figur der historische Don Carlos war; wohl aber würden wirs schwer ertragen, wenn etwa Schillers Don Carlos die Niederlande befreien, seinen Vater Philipp stürzen und sich zu einem modernen liberalen König von Spanien entwickeln würde. Diese Andeutungen zeigen schon zur Genüge, was diese Wahrscheinlichkeit oder Wahrheit bedeutet, wie nah oder wie fern sie sich mit der inneren dramatischen Wahrheit berührt, wie sehr sie abhängig von der jeweiligen Zeitbildung ist — wie untergeordnet sie im Grunde ist, so wichtig und breit sie zuweilen erörtert wird. Und was in dieser Beziehung vom Historischen gilt,

das gilt auch gegenüber den Thatsachen und Verhält-
nissen des gegenwärtigen Lebens.

Dagegen gewinnt eine entscheidende Wichtigkeit für die Wahrheit der Handlung, wie für die ganze Gestaltung der Handlung überhaupt — das zweite Hauptmoment in der dramatischen Bewegung, das so wichtig ist wie die Handlung selbst: das sind die Charaktere.



Viertes Kapitel.

Die Charaktere.

Der heute noch nicht veraltete Satz des Aristoteles, daß die Handlung das Erste und Wichtigste im Drama sei, leidet eine Einschränkung oder Ergänzung — wie man will — durch den anderen Satz: die dramatische Handlung entwickelt sich aus den dramatischen Charakteren, und insofern sind diese gerade so wichtig wie die Handlung. Dieser Satz gilt allerdings, historisch betrachtet, vorzugsweise für das germanische Drama, bis auf einen gewissen Grad auch für das griechische, in geringerem Maße oder gar nicht für das romanische Drama. Historisch! Aber der Satz liegt so sehr im psychologischen Wesen des Dramatischen begründet, daß er für eine Dramaturgie, die von diesem ausgeht, allgemeine Bedeutung gewinnt.

Und wenn das romanische Drama, kritisch betrachtet, dabei schlechter fahren sollte, so ist daran nicht diese Dramaturgie, nicht das Wesen des Dramas, nicht die germanische oder griechische Art schuldig — sondern die besondere Art des romanischen Geistes. Jedenfalls aber kann für eine deutsche Dramaturgie diese besondere romanische Geistesart, so sehr sie zeitweise in Deutschland bewundert und nachgeahmt wurde und wird, nicht schwer ins Gewicht fallen — um so weniger, wenn es wahr sein sollte, daß überhaupt die führende Rolle des romanischen Geistes in der Geschichte des menschlichen Geistes ausgespielt ist. Damit ist natürlich in keiner Weise geleugnet, was historisch die menschliche Geistesgeschichte auch dem romanischen Geiste in seiner Art zu verdanken hat — nicht geleugnet im besonderen, daß wir auch heute z. B. von den Franzosen in Beziehung auf strenge und wirkungsvolle Führung der Handlung noch allerlei lernen können, wenn sie auch bei ihnen noch so oft auf Kosten der Vertiefung der Charaktere geht.

Was Charakter im Drama ist und heißt, wurde schon früher wenigstens angedeutet. Die dramatischen Charaktere sind im allgemeinen die im dramatischen Spiel „handelnden Personen", d. h. die Menschen, an denen und durch die sich die dramatische Handlung vollzieht. Der Grund, warum

sie — und mit Recht — Charaktere genannt werden, liegt in Folgendem:

Der Charakter ist, psychologisch betrachtet, die persönliche, individuelle Zusammenfassung alles dessen, was durch angeborenes Naturell, Erziehung, Lebenserfahrung, Gemütsbewegungen jeglicher Art, Triebe, Affekte, Leidenschaften, namentlich aber durch persönliches Wollen und Wirken, übrigens auch durch Denken, Anschauen, Erkennen und Wissen, kurz durch alles wirklich und persönlich Gelebte — was durch das alles sich als der jeweilige menschlich-ethische Gesamtzustand des Individuums herausgebildet hat. Das ist nun als eine lebendige, in gewissem Sinn zuverlässige und berechenbare menschlich-persönliche Kraft und Energie im Leben wirksam, es giebt den Lebensäußerungen des Menschen, seinen Entschlüssen und Thaten die Richtung, die Art, die bestimmenden Motive im Einzelnen und wirkt deswegen auch an seinem Schicksal, an seinem Leiden im weitesten Sinne mit. Im Mittelpunkt alles dessen steht der menschliche Wille.

Wille aber heißt nicht bloß ein vereinzelter Entschluß zu einer Handlung oder That, der Wille umspannt nicht nur diese oder jene vereinzelte Aeußerung der ganzen psychischen Sphäre, aus der sie kommt. Wille ist vielmehr psychologisch der ganze Umkreis des Aktiven im Menschen — von der ein-

fachsten Konzentration des Bewußtseins in der Aufmerksamkeit bis zur höchsten, Leben und Geschick bestimmenden Willensthat des mit all seinen Lebensvorgängen beteiligten Gesamtmenschen. Wille ist alles das, was in uns gegen die von außen kommenden Eindrücke jeglicher Art reagirt, selbstthätig, als Mittel der Selbstbehauptung unseres physischen und psychischen Organismus. Wille ist das lebendig wirkende Zentrum unserer ganzen individuellen Existenz, ist in der individuellen Grundlage angeboren, wird durch Lebenserfahrungen jeglicher Art von der Geburt bis zum Tode ausgebildet, vertieft, gestärkt, erweitert. Wille wirkt hundert und tausend mal unbewußt, instinktiv, reflektorisch, ist immer im tiefsten Grund unseres Wesens wirksam, auch wo wirs nicht wissen oder bewußt wollen — erhebt sich aber in seinen höchsten Stufen und Aeußerungsweisen zum bewußten, klaren und verantwortlichen ethischen Charakterwillen, der ein mitbestimmender Faktor nicht nur in unserem persönlichen Einzelgeschick sondern im ganzen Welt- und Schicksalsverlauf wird, soweit dieser irgendwie mit dem Menschendasein zusammenhängt. Wille in diesem Sinn ist die innerste Triebkraft des persönlichen Charakters — und weil nun im Drama auf den Willen und seine Konflikte alles gestellt ist, weil hieran sich das dramatische Grundinteresse irgendwie

heftet, so ist es ein feiner und natürlicher Griff des dramaturgischen Sprachgebrauchs, daß er die „Personen“, die „handelnden Menschen“ im Drama Charaktere nennt. Zugleich aber ergiebt sich eben hieraus die wesentliche Wichtigkeit der Charaktere für das Drama und seine Handlung: es giebt keine Handlung, die im vollen Sinne dramatisch wäre und nicht aus den Charakteren und ihren besonderen Willensvorgängen und Wissenskonflikten herauswüchse! Dieser Satz muß in aller Strenge festgehalten werden, wenn er auch eine bunte Reihe von Modifikationen zuläßt, niemals zur pedantischen Regel werden darf und — historisch — wenigstens vom romanischen Drama oft genug nicht beachtet wird; fürs germanische Drama, also für eine deutsche Dramaturgie gilt er unbedingt und darf geradezu das Recht eines kritischen Maßstabs beanspruchen.

Nun muß freilich von vornherein festgestellt werden: obwohl es ohne die Charaktere und ihren Willen keine dramatische Handlung giebt, so sind sie doch nicht das Einzige, was das Drama und seine Handlung macht. Jeder Charakter — und sei er der mächtigste und willenskräftigste — ist von Natur hineingestellt in einen verwickelten Zusammenhang von Lebensverhältnissen nnd Lebensordnungen, die als solche von ihm unabhängig dastehen und bestehen, die ihn und seine Entwicklung mitbedingen

und von jeher mitbedingt haben. Es ist zwar eine unpsychologische moderne Irrlehre, daß der Mensch lediglich das Produkt der Verhältnisse sei, in die er von Geburt an hineingestellt ist; es giebt nicht leicht eine psychologisch, ästhetisch und ethisch schiefere Theorie als die gegenwärtig so viel gepredigte vom „Milieu." Aber seinen Anteil an der Bildung jedes Charakters und damit an dessen Willenskonflikten hat allerdings die ganze Verschlingung der jeweiligen Lebensverhältnisse — wobei nur zweierlei nicht zu vergessen ist: einmal werden diese Verhältnisse selbst immer wieder bestimmt von Charakteren, und zwar in ausgiebigerer Weise, als flache Theorien annehmen; und dann sind diese Verhältnisse nicht Produkte der Willkür und des Zufalls, sondern sie ruhen, soweit sie nicht vom menschlichen Willen abhängen, auf gewissen großen allgemeinen Lebensordnungen und Gesetzen — diese aber wirken zugleich in uns und außer uns und halten mit Macht einen inneren Zusammenhang fest zwischen dem Charakterwillen und jenem „Milieu", dessen bloßes Produkt der Charakter nicht ist. Sei dem aber, wie ihm wolle, und seien die äußeren Verhältnisse und Daseinsbedingungen noch so mächtig: ein Drama entsteht nur, wenn Charakter und Wille irgendwie mit ihnen in Konflikt kommt — ohne das giebts keine dramatische Handlung. Und wie

der Konflikt wird, das hängt in erster Linie am Charakter.

Nicht jeder Charakter freilich, den das Leben aufweist, ist nun auch ohne weiteres dramatisch. Denn, wenn es auch keinen Charakter giebt, in dessen Mittelpunkt nicht irgendwie der Wille im angegebenen Sinne stände, so ist doch der Wille, gerade er, nicht in jedem Charakter gleich mächtig. Gerade das schafft einen der wichtigsten — ja den wichtigsten Charakterunterschied bei den Menschen, wichtiger noch als den vom Temperament bedingten Unterschied: wie weit und wie energisch der Wille vom lebendigen Zentrum des Wesens aus alle Lebensäußerungen des Menschen beherrscht und leitet, welche Stoßkraft der Wille hat, im Innern zu wirken und aus dem Innern hervorzubrechen, mit welcher Macht er dem ganzen Leben seine Richtung giebt, seine ihm individuell eigene, und welchen weitgreifenden Einfluß er daher auch auf das ganze Lebensgeschick gewinnt. Und da ist nun nach allem bisherigen ohne weiteres einleuchtend: ein Charakter ist um so dramatischer, je mächtiger der Wille in ihm ist, um so weniger dramatisch, je weniger Anteil der Wille an all seinen Lebensäußerungen hat. Und dies gerade und ganz besonders, was das Verhältnis des Charakters zur dramatischen Handlung angeht: je kräftiger und

bestimmender die Willensvorgänge des Einzelnen in seinem Leben sind, desto mehr werden sie ihn in Konflikte bringen mit den Willensäußerungen anderer, mit dem Willen der allgemeinen gegebenen Daseinsordnungen, mit den jeweiligen Verhältnissen und Umständen, in die sich der Mensch hineingestellt findet und die er selbst weiterbilden und verwickeln hilft. Nur wo solche Konflikte sind, kann ja eine dramatische Handlung entstehen, um so leichter und kräftiger, je kräftiger und bedeutender diese Konflikte sind. Da aber diese Kraft und Bedeutung wiederum abhängt von der Kraft und Bedeutung des Willens in den Charakteren, so ist abermals klar, daß kein Zufall und keine Willkür sondern das innere Wesen des Dramatischen selbst zu dem Satze führt: die dramatische Handlung ist wesentlich bestimmt durch die dramatischen Charaktere und ihre Willenskonflikte.

Dies zeigt aber auch auf der andern Seite sofort wieder, daß es für die Zwecke des Dramas durchaus nicht genügt, überhaupt Charaktere darzustellen, und seien es die interessantesten, edelsten, schönsten, und seien sie mit noch so viel Kunst und Feinheit der Darstellung bis ins Innerste und Letzte erschöpft. Hier liegt wieder ein sehr übler Irrtum, der schon so vielen Dramen jeglicher Gattung und Richtung verhängnißvoll geworden ist — ein Fehler,

in den auch unsere Modernen so oft verfallen. Gerade wie man uns so häufig statt einer lebhaft bewegten dramatischen Handlung nur ruhende Zustände und Situationen auf die Bühne stellt und schon dramatisch zu wirken glaubt, wenn man nur diese Zustände als historisch oder sozial oder sonstwie höchst interessant hinzustellen sucht mit allen Mitteln einer bis ins Einzelste gehenden Darstellung — gerade so und im Zusammenhang damit wähnt man dramatisch zu wirken, indem man irgend einen interessanten oder interessant scheinenden Charakter mit allen Mitteln aufs eingehendste schildert und nach allen Seiten hin entfaltet, unbekümmert darum, wie es mit dem Willensgehalt dieses Charakters stehe. Und da wundern sich die Leute, wenn ihre schönsten Charaktere dramatisch kalt lassen! Es kann einer der liebenswürdigste, edelste, geistvollste, weiseste, frömmste, gerechteste, an Geist und Gemüt interessanteste Mensch von der Welt sein, als Bürger, Patriot, Christ, Gatte, Vater, Sohn, Soldat, Künstler, Gelehrter, Entdecker und was weiß ich, was alles, noch so vortrefflich und bedeutend — oder meinethalb auch (das liebt man ja zuweilen noch mehr) die schwärzeste Schandseele, der pikanteste Lump, der verschrobenste Kopf, der nervöseste Psychopathiker oder was sonst; ein *dramatischer* Charakter ist er nicht, so lange er uns nichts von Willensvorgängen zu sehen gibt, die mit

Energie zu Konflikten zu treiben, diese Konflikte durchfechten und in ihnen dem Menschen sein Schicksal bereiten — so oder so, tragisch oder komisch. Dagegen kann ein Charakter sonst nicht allzuviel von dem haben, was man so gemeinhin interessant nennt, er kann historisch höchst unwichtig sein, er kann moralisch gut oder schlecht, von Gemüt liebenswürdig oder unliebenswürdig sein, beschränkt oder gescheit von Geist, sozial so oder so gestellt: wenn er nur durch seinen Willen irgendwie zu interessieren vermag, so ist er ein dramatischer Charakter. Natürlich giebt es hier eine Reihe von Gradunterschieden, hundert und tausend mannigfaltige Abstufungen, und innerhalb desselben Dramas braucht nicht jeder Charakter in gleich hohem Maße dramatisch zu sein; aber genau so weit ist jeder Charakter dramatisch, als das Maß seines Willensgehaltes reicht, und unter den Charakteren eines und desselben Dramas trägt jeder sein Teil zur dramatischen Handlung eben in dem Maße bei, als er an den Willenskonflikten beteiligt ist.

Auf das, was wir Temperament nennen, kommts dabei, an und für sich, weniger an; beim Temperament haben wirs mit der natürlichen Veranlagung zu thun, welche den Ablauf der Gemütsbewegungen, der Triebe und Affekte bedingt, sowohl unterm Gesichtspunkt der Stärke als unter dem der Erregbarkeit und Ablaufsgeschwindigkeit. In jedem

Temperament oder, da nicht leicht eines ganz rein auftritt, in jeder Temperamentsmischung kann der Wille sich zu entscheidender Bedeutung entfalten. Aber indirekt wirkt die Temperamentsmischung doch insofern mit, als durch sie mitbestimmt wird, ob der Mensch mehr zum Genießen, Leiden, Fühlen, Betrachten geneigt ist oder dazu, auch diese Lebensvorgänge in Willen umzusetzen und darin auszulösen. Goethes Egmont hat ein lebhaftes sanguinisches Temperament mit cholerischer Beimischung, er ist ein höchst interessanter und in seiner Art liebenswürdiger Charakter; in Kriegsfahrten und im Genuß des Daseins zeigt er kräftige Lebensäußerungen. Aber von seinen Thaten hören wir nur, sie sind geschehen, wir sehen in keiner Weise, wie sie dem Willen entspringen, sie sind für uns bloße Begebenheiten; im übrigen will er das ganze Drama hindurch so gut wie nichts, höchstens eben nichtwollen, sich zu nichts entschließen, die Dinge gehen lassen, wie sie gehen, und inzwischen lebhaft und schön fühlen, ebenso schöne Betrachtungen anstellen, das Dasein genießen, so lange es angeht, und am Ende schön und gefaßt sterben. Die Konflikte, in denen er sich ohne sein eigentliches Zuthun befindet, läßt er eben sich entwickeln und über sein Haupt ergehen, wie sie wollen, nicht wie er will — und so ist er alles in allem ein sehr schwacher dramatischer Charakter, und

es ist kein Wunder, daß auch die dramatische Handlung des „Egmont“ es zu keiner irgendwie kräftigen oder nachhaltigen Anspannung bringt. — Shakespeares Hamlet wäre, wenigstens nach der Meinung bekannter gelehrter Shakespeareausleger eine melancholisch-phlegmatische Natur, die es zu keinem Willen und zu keiner That bringt, die nur immer denkt und philosophirt und darüber das Handeln versäumt. In Wahrheit ist er freilich ein ganz anderer, und jene Auffassung darf nachgerade unter den dramaturgisch Einsichtigen als beseitigt angesehen werden. Es ist vielmehr ganz besonders lehrreich zu sehen, wie sich der Wille gerade in Hamlets Temperament dramatisch entfaltet. Hamlet hat allerdings ein gut Stück von jener Temperamentsart, die man melancholisch-phlegmatisch zu nennen pflegt und der man, fälschlicherweise, wenig Willen zuzutrauen geneigt ist; auch hat er eine starke Befähigung zum Betrachten und philosophischen Denken. Aber daß er deswegen zu wenig energischen Willen zeige, ist einfach nicht wahr: im Gegenteil will er sehr energisch und entschlossen, sowie der Konflikt für ihn auftaucht, er will fortwährend mit Anspannung aller Seelenkräfte, mit Aufwendung aller verfügbaren Mittel und jederzeit rasch bereit, das gegebene Mittel zu ergreifen. Nur will er nicht kopf- und sinnlos in den Tag hinein, wie seine

Kritiker ihm zumuten; er hat einen starken Thatsachenverstand, er sieht deutlich, daß es gar keinen Sinn und Wert hätte, den König Claudius geschwind zu ermorden, ohne daß irgendwie dessen Verbrechen an den Tag gebracht worden wäre. Das zu erreichen, es dahin zu bringen, daß Licht und Wahrheit in die ganze verlogene Welt am Hofe zu Helsingör gebracht werde, daß er auftreten könne nicht als Königsmörder sondern als gerechter Rächer und Richter: darauf spannt er seinen ganzen Willen, dazu ergreift er jedes taugliche Mittel ohne Zaudern und Schwanken. Seine Monologe, vom gelehrten Mißverstand scheinbar so tief, in Wahrheit so flach gedeutet — geben eben den vollen Einblick in das Ringen seines Willens. Und wie sein besonnener klarer Wille einmal sich übereilt, daß er den Polonius tötet, da giebt eben das die Peripetie, an der der königliche Verbrecher mit seiner verfehlten Gegenwirkung in Aktion tritt, und diese lenkt das Drama mit tötlicher Sicherheit dahin, wo Hamlet zwar zu Grunde geht, aber nicht ohne daß der König in den Tod mit müßte, nachdem die Wahrheit sich enthüllt hat und der Verbrecher als solcher gerichtet ist. Diese energische unablässige Willensanspannung Hamlets, die auch sein feinstes Fühlen und tiefstes Denken eben diesem Willen dienstbar macht: das eben giebt die dramatische Handlung,

im Konflikt mit den gegebenen Verhältnissen und der auf Hamlets Seele gelegten Aufgabe — eine Handlung von der straffsten Energie, vom raschesten Verlauf, von völliger innerer Sicherheit und Konsequenz — eine Handlung, die man freilich nicht versteht, wenn man nur an den Monologen mit mehr oder weniger philosophischer Voreingenommenheit herumdiftelt, die man aber sehr leicht versteht, wenn man nur zu schauen versteht, was Shakespeare als lebendiges Spiel hinstellt, das und nichts anderes, das aber recht!

Hamlet ist nicht nur kein schwacher dramatischer Held, wie schwache Dramaturgen meinen; er ist vielmehr ein dramatischer Charakter von ganz besonders starker innerer Spannung, bis zum Zerspringen geladen mit Willensgehalt. Und man kann an ihm zugleich deutlich sehen, wie wenig gegenüber dem Willen das dramatisch bedeutet, was man die „That" des dramatischen Helden zu nennen pflegt, sein Handeln im äußeren Sinne des Wortes. Das werfen sie dem Hamlet vor, daß er nichts thue, nicht handle, vor lauter Denken und Träumen nicht zu dem ihm auferlegten Handeln komme. Es ist zwar nicht einmal wahr, daß er nichts thut, nicht handelt — er thut sehr viel, auch äußerlich: er legt die Maske des Wahnsinns an; er setzt das Schauspiel in Szene und gewinnt durch dessen Eindruck auf den König die

sehr wichtige und vor allem unentbehrliche subjektive Gewißheit von der Schuld des Königs; er stößt den Polonius hinter der Tapete nieder und bringt durch diese übereilte That die Gegenaktion des Königs in Gang; er schickt die schuftigen Hofschranzen Rosenkranz und Güldenstern in den sicheren Tod nach England, in den sie ihn führen sollten, und gewinnt dadurch die Möglichkeit, aufs neue in Dänemark zu erscheinen; und als der königliche Mörder und Giftmischer durch seine eigene Niedertracht und sein williges Werkzeug Laertes endlich offen an den Tag gebracht hat, was Hamlet so heiß am Tag zu haben begehrte, da vollbringt er mit dem letzten Rest von Leben auch die That, auf die von Anfang an alles gespannt war: er stößt vor dem ganzen Hofe den nun offenbaren gekrönten Schurken nieder, richtet ihn mit dem letzten Atemzug. Das sind doch wahrhaftig Thaten, das ist doch auch ein äußeres Handeln, wenn man es durchaus haben will! Aber trotzdem: eben dieses äußere Thun ist es nicht, was dem Charakter Hamlets und der ganzen dramatischen Handlung die innere Spannung giebt; dieses äußere Thun löst vielmehr nur innere Spannungen aus oder leitet neue Spannungen ein. Durch die Maske des Wahnsinns gewinnt Hamlet Sicherheit und Zeit, seinen Willen zu sammeln und aufs Ziel zu spannen; in der Gewißheit, die er sich durch das Schauspiel

schafft, löst sich die bis dahin seinen Willen zurückdämmende eigene Ungewißtheit, die subjektive Gewißheit spannt nun aber seinen Willen erst recht aufs Ziel, den König auch öffentlich zu entlarven, um ihn dann richten zu können; der Stoß durch die Tapete ist die übereilte Auslösung der immer höher steigenden Spannung im Hamlets Seele zu einer Zeit, da der Verdacht, den der König geschöpft hat, und die Faulheit und Feigheit der ganzen Hofgesellschaft es immer schwerer macht, die subjektive Gewißheit zur objektiven Wahrheit herauszustellen; die Ermordung des Polonius treibt wiederum den König zur rascheren und kräftigeren Aktion: Hamlet soll in den Tod nach England; sein rasch entschlossener Gegenwille vereitelt den Plan des Königs und löst sich aus, indem er Rosenkranz und Güldenstern draufgehen läßt und zurückkehrt; das aber bringt wieder den König dazu, zu einem neuen Mittel zu greifen, dem heuchlerischen und meuchlerischen Zweikampf, zu dem Laertes die Degenspitze salbt — das aber führt endlich zur Entlarvung des Königs und nun löst sich die letzte Spannung Hamlets in dem entscheidenden Stoß, der den König niederstreckt, während Hamlet selbst den Todesstoß in der Brust hat und die Königin das Gift getrunken hat, das für Hamlet bestimmt war. Nun ist die That geschehen, auf die von Anfang an Hamlets ganzes

Wollen gespannt war, und damit ist das ganze Drama zu Ende. Was hat die nun beendigte Handlung ermöglicht und in Spannung gehalten von Anfang bis jetzt? Die besondere Art, wie Hamlet wollte und nach jeder Auslösung des Willens in That neu wollte — das und sonst nichts! Wäre er, wie seine Kritiker wünschen, gleich von Anfang an, nach der Mitteilung des Geistes dreingefahren und hätte in plumper sinnloser Rachethat den König getötet, wäre er also eben der Thatmensch gewesen, den man an ihm vermißt: so hätte kein Mensch in Dänemark etwas anderes gesehen oder wenigstens zugegeben, als daß ein herrschgieriger Königsneffe seinen Oheim und regierenden König getötet habe — eine dramatische Handlung aber, in der Hamlet mit einer heillosen Uebermacht den langen und vergeblich scheinenden, am Ende aber doch im Tode siegreichen Kampf um Wahrheit und Recht gekämpft hätte — eine solche dramatische Handlung hätte es gar nicht gegeben. Diese ist nur ermöglicht durch die eigentümliche Art, wie sich in Hamlets Charakter zäher und unbeugsamer Wille mit klarem Verstand und feinem Gewissen verbinden. Ein Anderer, ein unbesonnener blinder Draufgänger von einem Thatmenschen hätte unter ganz denselben Verhältnissen anders gehandelt und alles wäre anders geworden — Hamlet, der besonnene, feinfühlige, gewissenhafte Willens-

mensch bringt durch seinen Charakter und seine stetige hochgradige Willensspannung eine dramatische Handlung in diesen Verhältnissen zuwege, die den Inhalt eines der größten Dramen der Weltlitteratur ausmacht.

Was in allen Dramen von wirklicher Kraft und Geltung in irgend einer Weise offen zu Tage liegt, anderswo noch viel einfacher, das ist selten belehrender als im „Hamlet“ zu sehen: daß nicht die That im Sinne des äußeren Handelns den dramatischen Charakter macht und ihn zum Träger der dramatischen Handlung befähigt — sondern das Wollen in allen Stadien seines Werdens. Und darum ist es wieder ein Irrtum, der schon manchen gutgemeinten Dramen verhängnisvoll geworden ist, zu meinen, irgend ein geschichtlicher oder aus der Gegenwart gegriffener Charakter, der besonders viel That und Handeln aufweise, sei deswegen besonders geeignet zum dramatischen Helden. Nein, nicht die Draufgänger und Dreinschläger, die Haudegen und Vielgeschäftigen, die immer in äußerer Aktion befindlichen Thatmenschen — nicht sie sind die eigentlich dramatischen Charaktere und Helden: die tiefinnerlichen Willensmenschen sind es mit ihrer starken inneren Spannung, die dann natürlich am rechten Ort auch in äußere That sich auslösen kann, je nachdem auslösen muß. Aber je nachdem! Der

dramatische Held kann auch mit aller Willensenergie sich nichts schaffen als Leiden, kann, äußerlich betrachtet, mehr passiv erscheinen als aktiv, wenn nur die mächtige Bewegung seines Inneren als Wollen zu klarer und straffgespannter Anschauung kommt. Irgendwie wird natürlich in den meisten Fällen der innere Willenskonflikt auch zur äußeren That treiben — das kommt dann vorzugsweise auf die äußeren Verhältnisse an, in die der dramatische Charakter verstrickt ist. Aber was ihn zum dramatischen Charakter macht, das ist der innere Werdeprozeß seines Willens — und auch der ausgesprochenste Thatmensch wird zum dramatischen Charakter nur dann, wenn der Dramatiker uns in anschaulichem Spiel zu zeigen versteht, wie der Wille wird, der als That schließlich herausbricht und auf das Geschick seinen Einfluß gewinnt.

Und darum gehört schließlich zum wirksamen dramatischen Dichter selbst ein ausgesprochener Willensmensch, auch im Dramatiker selbst muß etwas von einem Charakter im Sinne des Dramatischen leben, wenn er jene Prozesse tief durchfühlen, innerlich schauen und in lebendiges Spiel soll setzen können. Menschen, bei denen das Fühlen und Denken, Anschauen und Betrachten stärker entwickelt ist als vertieftes Wollen, mögen als Dichter treffliche Lyriker und Erzähler abgeben — als Dramatiker pflegen sie

selten viel zu taugen. Das mag man sogar am Unterschied der Goetheschen Art von der Schillers studieren. Das erklärt auch, warum manche Dichter erst in späterem Alter dramatisch schaffen, wenn ihr Wille sich stärker entwickelt hat als in einer mehr vom Gefühlsleben beherrschten Jugend.

Aus dem allem ergiebt sich immer aufs neue, welch ausschlaggebende Bedeutung der dramatische Charakter für die dramatische Handlung hat, ja daß diese geradezu aus jenem aufsteigt. Historisch betrachtet, stellt sich das allerdings erst im germanischen — man kann auch sagen: im germanisch-protestantischen Drama recht ins Licht. Freilich hat auch im griechischen Drama der Charakter und sein Wollen eine nicht zu unterschätzende Bedeutung; immerhin ist das menschliche Wollen dort noch unfreier, noch mehr gebunden an und verstrickt in den Gang der dem Menschen übermächtigen Ordnungen, des Götterwillens und des auch diesem übermächtigen Schicksals. Dem Sinn und Naturell der romanischen Völker aber ist die Handlung in ihrer äußeren Verknüpfung, die „Fabel“, die „Intrigue“, das Geschehen im Sinn der Entstehung von Begebenheiten, die Verwicklung und Entwicklung der Umstände und Verhältnisse — das und dergleichen ist dem Romanen bis auf den heutigen Tag wichtiger und interessanter als der Charakter und der Anteil, den dieser an der

Verkettung der Begebenheit nimmt. Auch sein Wille ist gebundener ans Gegebene, an das, was über dem Willen des Einzelnen waltet, und sei's nur die Sitte, die Konvention, die Gewohnheit der herrschenden Begriffe; der Romane sieht die Konflikte mehr in der Gegeneinanderbewegung der Verhältnisse jeglicher Art, im Aufeinandertreffen der gegebenen äußeren Lebensbedingungen, von denen der Mensch mit samt seinem Wollen hin- und hergeschoben wird — mehr die dem Menschen von außen kommenden Konflikte als die, welche aus seiner eigenen Brust steigen. Auch auf epischem Gebiete ist diese romanische Art zu beobachten: während das germanische Epos des Mittelalters Charaktere schafft wie die des Nibelungenlieds, die von förmlich dramatischem Gehalt sind, freut sich das romanische Epos vorzugsweise am bunten Wechsel wenig zusammenhängender Abenteuer; und es ist auch kein Zufall, daß im modernen Roman die einseitige Pflege des „milieu", die Ableitung des Menschengeschicks vorzugsweise aus der detaillierten Darstellung der Umstände und Verhältnisse, unter denen sein Leben und Geschick sich vollzieht, mehr unfreies Produkt als persönliches Willensergebniß — daß dieser Roman des „Milieu" und die ganze auch auf das Drama übertragene Lehre vom „Milieu" im Grund nicht auf deutschem Boden erwachsen sondern aus Frankreich importiert

ist. Dem germanischen Geiste dagegen entsprach von jeher, seiner ganzen natürlichen Anlage nach, das Aufsichselbststehen des Einzelnen und seines Willens, der Trotz des persönlichen Charakters gegen jeden anderen Willen, auch gegen die Schicksalsmächte, die Auflehnung gegen das Gegebene, das Herauswachsen der Lebenskonflikte aus der Innerlichkeit, aus dem persönlichen Lebenswillen der Seele. Und weiter hat dem romanischen Naturell die im Wesentlichen bis auf diesen Tag dauernde, wenn auch nur äußerliche Gebundenheit an die mittelalterliche Kirche in die Hand gearbeitet, die römische Weltanschauung, nach welcher der Einzelne gerade für sein höchstes Geschick, für seine Stellung zu den ewigen Daseinsmächten eine Vermittlung braucht durch ein System von konventionell festgelegten kirchlichen Ordnungen. Dagegen hat der Protestantismus, der dem germanischen Geiste entsprungen und im letzten Grunde nichts anderes ist als eine Revolution des germanischen Geistes gegen den Romanismus jeglicher Art — der Protestantismus hat dem Germanen seine ursprüngliche Art erhöht wiedergewonnen, ihn gerade in seinen höchsten und geistigsten Lebensinteressen wieder auf sich selbst gestellt, auf die völlige Selbstverantwortung des ethischen Charakters; und was auch evangelisches Kirchentum daran wieder zurückschrauben mochte, thatsächlich und vollends im Lauf der letzten andert-

halb Jahrhunderte hat der Protestantismus — nicht als Konfession, sondern als wirkende geistige Potenz — an dieser Wiedereinsetzung des persönlichen Charakters und der absoluten Selbstverantwortung ins alte germanische Recht immer weitergearbeitet. Gerade in dieser Zeit aber, seit dem 16. Jahrhundert, ist das germanische Drama entstanden und hat in Shakespeare und Schiller zwei typische Erscheinungen hervorgebracht, die ihm noch auf lange hinaus die Grundrichtung weisen. Und diese ist: Herausspinnen der dramatischen Handlung und ihrer Konflikte aus den Charakteren, aus ihrem Willen und ihrer Selbstverantwortung. Was auch dabei die äußeren Ordnungen und Verhältnisse zur Entstehung oder zum Austrag des Konfliktes beitragen mögen: der Schwerpunkt liegt im Charakter. Und da dies nicht nur historischermaßen auf germanischen Boden sich so gestaltet hat, sondern mit dem Wesen des Dramas im engsten Zusammenhang steht, so stellt das germanische Drama bis jetzt die diesem Wesen am meisten entsprechende Ausgestaltung des Dramatischen dar.

Eine Gefahr freilich bringt dieses starke Betonen des Charakters im germanischen Drama mit sich: eben die, daß die Schilderung und Entfaltung des Charakters sich zu breit mache, daß in ihr schon das Dramatische erfüllt gesehen werde, daß zu wenig auf strenge Führung der aus dem Charakter sich

ergebenden Handlung geachtet werde. In dieser Beziehung sind uns die Romanen vielfach und durch lange Uebung überlegen; das, wenn auch nur äußere Gefüge der Handlung wissen sie seit langem in einer Art zu machen, von der wir noch manches lernen können. Dagegen sind sie dann in Gefahr und mehr als nur in Gefahr, den Charakteren und namentlich ihrer Entwickelung zu wenig Bedeutung fürs dramatische Spiel einzuräumen. Selbst da, wo das ganze Drama auf dem Charakter zu stehen scheint, wie in Molieres Charakterkomödien, vollzieht sich die Handlung genau genommen mehr a n dem Charakter als d u r ch den Charakter; der Charakter ist in der Hauptsache die typische Personifikation einer bestimmten Charaktereigenschaft und bleibt im wesentlichen unverändert, was auch an Handlung und Verwicklung über ihn hinzieht. Man hat derartige Charaktere ganz zutreffend mit Schachfiguren verglichen: sie können wohl in die mannigfachsten Bewegungen und Kombinationen des Spiels gebracht werden, können je nach ihrer augenblicklichen Stellung und Bewegung bestimmend im Spiele mitwirken — aber sie bewegen sich nicht selbst und von sich aus, sondern werden durch die Kombinationen des Spieles bewegt; und sie bleiben während des ganzen Spieles, was sie sind, machen keine lebendige innere Entwickelung im Verhältnis zum Spiele durch.

Die Forderung einer gewissen Entwicklung aber liegt in den Lebensbedingungen der dramatischen Charaktere als solcher. Nicht als ob der Charakter am Schlusse des Dramas ein wesentlich anderer geworden sein müßte, als er am Anfang war; im Gegenteil, je willenskräftiger, also je dramatischer ein Charakter ist, desto mehr wird auch er dieselbe Einheitlichkeit bewahren, die der dramatischen Handlung zukommt, desto mehr wird er in seinen wesentlichen Zügen sich treu bleiben — oder es wird ihm die zeitweilige Untreue gegen sich selbst gerade zum tragischen oder komischen Verhängnis werden. Auch ist die Forderung einer Entwicklung der Charaktere nicht so gemeint, daß alle Charaktere eines Dramas in gleichem Maße eine Entwicklung durchmachen müssen: je nach ihrer Stellung zur Handlung kann das mehr oder weniger der Fall sein, ja es kann etwa einmal ein Charakter in die dramatische Handlung eingreifen, dem durch diese selbst kein Raum zur Entwicklung gelassen ist; von Nebencharakteren gilt dies sowieso in erhöhtem Maße. Aber weil die dramatische Handlung als dramatische in fortwährender lebendiger Bewegung und Steigerung von Stufe zu Stufe ist, und weil und soweit diese Bewegung getragen ist von den Charakteren, so müssen auch sie notwendig in Bewegung sein, nicht gegen ihr Wesen aber ihrem Wesen gemäß gewisse Veränderungen durchmachen,

sich wie die Handlung von einem bestimmten Punkt an zu einem andern entwickeln. Nicht nur d u r ch sie sondern auch i n ihnen geht etwas vor, sie können unmöglich in starrer Ruhe verharren; und wenn sie auch im Wesentlichen sich getreu bleiben, so können sie doch am Schlusse des Dramas nicht mehr völlig dieselben sein wie am Anfang, wenn sie wirklich innerlich etwas erlebt haben und nicht bloße Schachfiguren sein sollen. Das ist im Grunde ziemlich selbstverständlich, und auf dem Boden des germanischen Dramas vollzieht sich das in der Regel ganz von selbst. Ein gewisses Maß von Entwicklung der Charaktere ist übrigens auch im romanischen Drama nicht ausgeschlossen, soweit sichs nicht um ganz äußerliche Intriguenstücke handelt; und andererseits giebt es natürlich auch auf germanischem Boden Dramen minderen Ranges, bei denen eben ein Hauptmangel der Mangel an Entwicklung und — was eng damit zusammenhängt — Vertiefung der Charaktere ist. Ganz auffällig ist dieser Mangel z. B. bei den Dramen Sudermanns.

Kaum weniger Worte bedarf es darüber, daß die dramatischen Charaktere denselben Anspruch auf W a h r h e i t erheben wie die dramatische Handlung, und worin diese Wahrheit besteht. Nicht darin besteht sie, daß ein von der Wirklichkeit, der historischen oder der gegenwärtigen, gelieferter Charakter in möglichst

getreuer Nachahmung der Wirklichkeit auf den dramatischen Schauplatz gestellt werde, daß wir den Menschen auch hier ganz genau so sehen, wie er uns in den Exemplaren des wirklichen Lebens über den Weg läuft, oft genug nur zu unserem Aerger und Verdruß. Vielmehr: wahr ist ein dramatischer Charakter einmal, wenn er dem Zuschauer etwas offenbart vom Wesen der Menschennatur, wie sie in den Konflikten des Lebenswillens sich darstellt; wenn uns hievon im lebendigen Spiel etwas zur Anschauung gebracht wird, was wir vielleicht gerade im wirklichen und alltäglichen Leben nicht so scharf und deutlich sehen, weil es dort zerstreut und vereinzelt und höchstens dem Verstand erkennbar sich umtreibt — während es hier in der dramatischen Entfaltung des Charakters zum runden Bild sich zusammenfaßt und in unmittelbarer Anschauung von uns erfaßt werden kann. Und ferner ist ein dramatischer Charakter wahr, wenn er einstimmig ist mit sich selbst, wenn seine verschiedenen, ob auch noch so mannigfaltigen dramatischen Lebensäußerungen im innersten Grunde zusammengehalten sind von dem persönlichen Willen gerade dieses Individiums, wenn sie nicht in tausend Zufälligkeiten auseinanderfallen und durcheinanderfackeln, sondern immer den Durchblick gestatten in die innere Notwendigkeit gerade dieses Charakters und seines Willens=

zentrums. Auch vom dramatischen Charakter gilt, was die Gräfin Terzky dem Wallenstein sagt:

„ — Recht hat jeder eigene Charakter,
Der übereinstimmt mit sich selbst; es giebt
Kein andres Unrecht als den Widerspruch.“

Diese Uebereinstimmung ist auch das dramatische Recht des Charakters, der Widerspruch sein dramatisches Unrecht, das ihn dem Gericht der Kritik überliefert. Nur daß man das Wort vom Widerspruch hier nicht falsch verstehe! Es giebt ja keinen rechten Charakter ohne gewisse, wenigstens scheinbare Widersprüche; der dramatische Charakter braucht kein „ausgeklügelt Buch“ zu sein, keine platte abstrakte Konstruktion von übereinstimmenden Eigenschaften, er darf kecklich eben „ein Mensch in seinem Widerspruch“ sein — nur daß auch das im Einzelnen Widersprechendste zusammengehalten wird zur Einheit des Ganzen von einem wirklichen Willenszentrum im Charakter, das sich immer wieder durchsetzt.

Diese Wahrheit des dramatischen Charakters macht ihn dann geeignet, auch noch eine andere, im Grund freilich abermals selbstverständliche Forderung zu erfüllen, die an dramatische Charaktere gestellt werden darf: daß sie eine gewisse Bedeutung haben. Bedeutung natürlich nicht in dem Sinn, daß sie irgend welche äußerlich hervorragende Stellung im Leben einnehmen, etwa ausschließlich

den sogenannten höheren Ständen angehören oder gar höchste und allerhöchste Personen seien; nicht einmal in dem Sinn, daß sie geistig oder sittlich besonders hervorragende Persönlichkeiten notwendig sein müßten. In diesem Sinne bedeutende Persönlichkeiten sind sogar nicht selten in hervorragendem Maße undramatisch. Bedeutung bedarf ein dramatischer Charakter vielmehr in dem Sinn, daß er uns menschlich eben etwas „bedeute", das heißt, daß in der Anschauung seiner Willensprozesse sich uns etwas enthülle vom wahren Wesen des menschlichen Wollens, von dem, was im gegebenen Einzelfall noch so viel individuelle Besonderheit haben mag, was uns aber doch — im Großen oder im Kleinen — etwas Wichtiges und Interessantes sehen und mitfühlen läßt von dem allgemeinen Lebenswillen, der durch die Menschheit geht — nicht nur für den Augenblick und irgendwelchen Zufall, sondern für die Dauer mit einer Notwendigkeit der Menschennatur. In diesem Sinn wird ein wirklicher dramatischer Charakter immer typisch und individuell zugleich sein, die Gattung repräsentieren, gerade indem er ein scharf umrissenes Bild eines Individuums giebt. Dramatisch wertlos und unbrauchbar dagegen sind eben die in diesem Sinne nichts bedeutenden Geschöpfe, die ja freilich in der platten Wirklichkeit so herumlaufen aber deswegen kein Recht haben, uns

auch auf dem dramatischen Schauplatz anzuöden, wie sie's in Wirklichkeit thun. Es laufen ja freilich tausend und abertausend Gesellen auf der Welt herum, die mehr nur ein zoologisches Anrecht auf den Namen Mensch haben, das ganze salzlose Volk der leeren Eintagsmenschen ohne persönlichen Charakter, mögen sie nun Fürsten oder Bettler sein, „Pfarrer, Kommerzienräte, Fähnriche, Sekretärs oder Husarenmajors", Backfische oder Schwiegermütter, Schriftsteller oder Gelehrte oder Kunstbeflissene oder was sonst: als Menschen sind sie Nullen und wir haben übergenug an ihnen im wirklichen Leben, wir brauchen sie nicht auch noch auf der Bühne zu sehen. Und es giebt andererseits Leute genug, die ihre Menschlichkeit lediglich dadurch beweisen, daß sie gewisse bedeutungslose und uninteressante Grillen und Schrullen haben, oder so und so viel alltägliche Dummheiten und Laster, daß sie stumpfsinnig und gedankenlos in dem allgemeinen Sumpfe von Thorheiten und Schlechtigkeiten herumwaten, der sich gerade durch eine Zeit oder Nation erstreckt — all das ordinäre Volk von Dummköpfen, Einfaltspinseln, schlechten Gatten, Eltern und Kindern, von erbärmlichen, gewöhnlichen Ehebrechern und Lüstlingen, Gaunern und Profitmachern, kleinlichen Strebern und Intriguanten, Schuldenmachern und Geizhälsen, Gecken und mißratenen Schlingeln, Philistern mit

all ihrer Faulheit und Feigheit, kurz all das für die Menschheit verlorene und bedeutungslose Lumpenpack, das jeweils die Grundsuppe von zahmen Lastern und gleichgiltigen Dummheiten in einer Kulturperiode darstellt und nirgends ein Wollen zeigt aus dem Kern des Menschlichen heraus, eine Offenbarung über das Wesen des menschlichen Lebenswillens, wenn auch im Bösen. Denn die sattsam bekannte Thatsache allein, daß die Menschheit allezeit auch solches Gesindel aufweist, ist noch keine Offenbarung der Menschennatur, für die wir das dramatische Spiel zu bemühen nötig hätten. Kommt das platt und brutal auf die Bühne, so offenbart es höchstens, daß auch der Durchschnitt der Bühnenstückverfertiger sich nicht hoch über dieses Gesindel erhebt. Und nicht nur für das ernste Drama, für die Tragödie ist es dramatisch so wertlos, daß die Verse Schillers aus „Shakespeares Schatten“ heute noch und heute wieder in verstärktem Maße gelten — auch für die Komödie gilt das. Zwar kann sie mit dem Recht des Humors viel tiefer hinuntergreifen auch ins Kleine, Nichtige und Erbärmliche, aber selbst in diesem hat sie, wenn sie wirkliche dramatische Charaktere schaffen will, etwas von dem aufzuweisen, was zum Wesentlichen in der Menschennatur und im menschlichen Willen gehört. Das gerade hat unsere Lustspielbühne so unsäglich verödet, ja versimpelt,

daß die überwiegende Mehrzahl unserer Lustspiel-
schreiber, von Kotzebue bis zu Blumenthal und
Kadelburg, in der Hauptsache keine anderen
Charaktere auf die Bühne zu stellen wußte, als eben
jenes nichtsbedeutende hohle Alltagsvolk von Nullitäten,
von Tröpfen und zahmen Hallunken, von Philistern
jeglichen Standes, Alters und beiderlei Geschlechts,
von Narren ohne komisch bedeutsame Narrheit, von
schäbig schlechten Subjekten ohne die rechte Willens-
kraft des Bösen. Die Herren haben kein Auge und
keine Nase dafür, daß das Schlechte und Dumme
nur dann wirklich komisch, wenigstens im Drama
komisch, in der Komödie wirksam ist, wenn es als
die unvermeidliche Kehrseite von Lebens- und Willens-
kraft erscheint, etwa geradezu an im Kern lebens-
tüchtigen, menschlich bedeutenden Naturen und
Charakteren auftritt; aber auch der ausbündigste
Tropf muß seine Tröpfigkeit wenigstens nachdrücklich
wollen, um einen Charakter in der Komödie abzu-
geben. Das ist andererseits z. B. in Anzengrubers
Bauernkomödien das Erfreuliche, daß hier die
Charaktere, mögen sie noch so einfach in ihrem
inneren Gefüge sein und noch so viel Schlechtigkeit
oder Thorheit zeigen, doch einen festen Willenskern
haben, der uns vom Menschen etwas sagt, nicht bloß
vom Gesindel in Frack oder Lederhose.

Es versteht sich dabei, daß einzelne Vertreter

des Gesindels im ernsten und im heiteren Drama wohl auch auftreten können, wo es irgend die Handlung erfordert; sie können sogar einmal eine gute Kontrastwirkung thun. Aber sie vermögen nicht die Charaktere zu liefern, welche die eigentlichen Träger der dramatischen Handlung sind. Was eine rechte dramatische Dichterkraft gelegentlich aus dem Gesindel machen kann, namentlich wenn sie es ins Licht des wahren Humors setzt, das läßt sich an Lessings Riccaut, an Schillers Hofmarschall Kalb, an Shakespeares Fallstaff und ähnlichen Gestalten studieren, die doch von Hause aus auch zum Gesindel gehören.

Nun aber: wie die Charaktere so die Handlung! Nur aus dem Zusammentreffen der Charaktere mit dem, was außer ihnen gegeben ist, entsteht eine Handlung. Die Wahrheit und Bedeutung der Charaktere ist also zugleich die wichtigste Bürgschaft für Wahrheit und Bedeutung der Handlung. Andererseits versteht sich, daß eben auch jenes von außen Gegebene, daß die Lebensordnungen und Lebensverhältnisse, in denen der dramatische Charakter seine Konflikte findet, eine entsprechende Bedeutung haben müssen, keine bloßen Nichtigkeiten und Aermlichkeiten sein dürfen, wenn ein Spiel sich gestalten soll, das anzuschauen sich verlohnt.



Fünftes Kapitel.

Kompositionsgesetze.

Aus dem Wesen des Dramatischen, der dramatischen Handlung und der dramatischen Charaktere ergiebt sich mit innerer Notwendigkeit auch noch das, was im Drama Komposition heißt.

Mit der Frage nach der Komposition macht die Aesthetik des Dramas schon einen Schritt nach der Richtung des Technischen. Doch handelt sichs dabei noch nicht um die Technik im äußerlichen Sinn, die sogenannte Bühnentechnik, die Technik des Theatralischen — das heißt: um alles das, was im Einzelnen dem besonderen Zwecke dient, die Ausgestaltung der dramatischen Handlung zum sinnenfälligen Spiel auf dem Schauplatz möglichst wirkungsvoll zu machen, und zwar unter besonderer Berücksichtigung der Erfordernisse der jeweiligen

realen Bühne. Das liegt schon weit draußen auf dem Gebiet der äußeren Formgebung, zum teil ganz an ihrer äußersten Grenze, wo das Aesthetische ins Praktische übergeht. Vielmehr handelt sichs bei der Komposition noch um die innere Form, die innere dramatische Technik, um die Frage nach gewissen allgemeinen Gesetzen, welche etwa den Aufbau der dramatischen Handlung durch all ihre Stufen hindurch bedingen und regeln. Es hat freilich immer wieder, von den Tagen der Romantik bis auf die Zeit „der Moderne", Leute gegeben, welche, mehr mit Neuerungssucht und Genialitätsansprüchen als mit produktiver dramatischer Kraft ausgerüstet, leugneten, daß es dramatische Kompositionsgesetze von dauernder Geltung gebe — was man dafür ausgebe, sei alter Regelkram, um den sich das wahre Genie nichts zu kümmern habe. Aber was wirklich innere Kompositionsgesetze des Dramas sind, das sind keineswegs willkürlich aufgestellte Regeln, sondern es sind im Wesen des Dramas begründete Forderungen, welche sich — in irgend einer Weise und unter den mannigfachsten Variationen im Einzelnen — doch in der Hauptsache immer wieder durchsetzen; es sind thatsächlich vorhandene Lebensbedingungen der dramatischen Kunstwirkung und sie rächen sich immer wieder an denen, die sich schlankweg glauben über sie wegsetzen zu dürfen.

Und eben weil die auf diesen Gesetzen ruhende Kompositionstechnik innere Technik ist, aus dem Wesen des Dramatischen sich mit Notwendigkeit ergiebt — so ist sie nicht in der Weise erlernbar, wie es jene äußere Bühnentechnik bis auf einen hohen Grad ist; sie ist vielmehr mit der gesamten dramatischen Begabung angeboren, kann und muß natürlich wie alles Angeborene geübt und ausgebildet werden, wird von jedem bedeutenden Dramatiker nach seiner individuellen Art wieder besonders gehandhabt und mannigfach variirt — aber sie ist in ihren wichtigsten Grundzügen in der allgemeinen Naturausrüstung zum Dramatiker mitgesetzt. Alle großen Dramatiker sind in dieser Beziehung auch sichere Techniker gewesen, und wer mit dieser Technik nicht zurechtkommt und etwa sein Nichtkönnen mit einer grundstürzenden Theorie vom Ueberlebtsein der alten Kompositionsgesetze deckt, der beweist damit nur, daß er etwas besseres thun könnte als Dramen schreiben. Karl Gutzkow ist seinerzeit zu dauernden dramatischen Leistungen erst gekommen, als er sich von seiner jungdeutschen Verachtung der Formgesetze wieder zu gewissen altbewährten Gesetzen dramatischer Komposition bekehrt hatte; und Gerhard Hauptmann hat aus der Kompositionsverachtung seiner ersten Dramen sich in den „einsamen Menschen“ zuerst wenigstens in eine Art Ibsenscher Technik gerettet

und endlich in der „Versunkenen Glocke", auch im „Fuhrmann Henschel" einfach wieder auf jene alte verachtete Kompositionstechnik zurückgegriffen — ohne daß freilich gerade diese Seite auch seiner letzten Dramen ihre stärkste wäre; dagegen hat weder ein Grillparzer, noch ein Hebbel oder Otto Ludwig sich berechtigt geglaubt, gewisse Grundgesetze der dramatischen Komposition zu mißachten, wie sie ein Shakespeare, Lessing, Schiller, Kleist geübt haben und Goethe wenigstens grundsätzlich gelten ließ. Hebbel hat sogar mit größtem Nachdruck sich dahin ausgesprochen, daß der Dramatiker nicht das elfte Gebot zu erfinden sondern die zehn vorhandenen zu erfüllen habe. Uebrigens haben auch Dramatiker minderen Ranges relativ berechtigte Erfolge nur dadurch gewonnen, daß sie sich jenen Hauptgesetzen fügten; Sudermann z. B. ist, wie seinerzeit Kotzebue, klug und weise genug, gewisse wesentliche Kompositionsgesetze nicht gröblich zu verletzen, und das kommt ihm am thatsächlichen Erfolg wieder herein, weil sich auch ein geringer dramatischer Gehalt in seinen Dramen doch wenigstens mit geeigneten Kompositionsmitteln in die Wirkung des Spiels setzt.

Eine vernünftige Dramaturgie wird es nun freilich nicht als ihre Aufgabe betrachten können, jene Grundgesetze der dramatischen Komposition zu einem pedantischen Regelsystem auszuspinnen, das

für jeden Fall vorschriebe, wie bis ins Einzelste hinein die dramatische Handlung aufgebaut werden müsse. Sie hat vor allem der individuellen Kompositionstechnik des einzelnen Dramatikers, wenn er es nur wirklich ist, den weitesten Spielraum zu lassen; sie wird z. B. auch einem Ibsen, trotz aller Bedenken, das individuelle Recht seiner Technik bis auf einen hohen Grad zugestehen und nur gegen eine unberechtigte Verallgemeinerung dieser individuellen Technik protestieren müssen. Sodann aber wird die Dramaturgie jener gesetzeverachtenden Willkür nur dann überzeugend entgegentreten können, wenn sie sich darauf beschränkt, nur gewisse Haupt- und Grundgesetze der dramatischen Komposition festzustellen, welche sich mit Notwendigkeit, thatsächlich und erfahrungsgemäß aus dem Wesen des Dramatischen in Handlung und Charakteren ergeben — und aus den allgemeinen, von den Zufällen der jeweiligen Bühnenverhältnisse unabhängigen Forderungen des dramatischen Spiels.

Da ist nun vor allem so viel unbestreitbar: jede dramatische Handlung erfordert einen ganz bestimmten Ausgangspunkt, das heißt einen Moment in den vorzuführenden Lebensvorgängen, wo ein deutlich erkennbarer Willenskonflikt mit aller im gegebenen Fall nötigen Schärfe und Energie einsetzt und ein lebendiges anschaubares Spiel der sich gegen

einander bewegenden Charaktere in Gang bringt, aus dem Wollen der Charaktere heraus, auf dem Schauplatz vor den Augen des Zuschauers, so daß er sieht, was sich da anspinnt und sich sofort mit einem bedeutenden Interesse gefesselt fühlt. Diesem Anfangspunkt entspricht ein Endpunkt, das heißt ein Moment, in dem die Konflikte für den gegebenen Fall erledigt sind, gleichgiltig zunächst wie? — nur daß sie wirklich erledigt und ausgetragen seien, nur daß der Zuschauer die klare Anschauung und die sichere Empfindung habe: das ist aus, das Spiel ist zu Ende, ich kann heimgehen, nicht bloß weil der Vorhang fällt und das Theater geschlossen wird, sondern weil mein Interesse an dem vorgeführten Spiel befriedigt ist, meine Erwartung so oder so erfüllt, erfüllt durch das Spiel selbst, das mit Notwendigkeit zu diesem Ergebnis führen mußte. Zwischen diesen beiden Punkten in der Mitte, wenn auch nicht in der mathematischen Mitte aber doch irgendwo, liegt ebenso notwendig ein dritter Punkt, ein Höhepunkt, das heißt ein Moment, in welchem die Konflikte vom Anfangspunkt an dahin gediehen sind, daß sie sich nicht mehr in derselben Linie weiterbewegen können, sondern nach ihren eigenen inneren Bedingungen in eine andere Richtung umschlagen müssen, in die Richtung ihrer Lösung, ihres Austrags, in die Richtung also, welche zum Endpunkt hindrängt.

Das liegt so einfach und sicher im Wesen des Dramatischen, daß wir hierin ein Grundgesetz für die Führung der dramatischen Handlung, das heißt für den Aufbau, für die Komposition des ganzen Dramas erkennen müssen. Ein Drama, das keinen deutlich erkennbaren Anfangspunkt für seine Konflikte, keinen genügend abschließenden Endpunkt und dazwischen keinen energisch emporgetriebenen Höhepunkt hat, ist kein Drama im vollen Sinne des Wortes, ist höchstens eine Reihe von dramatischen Szenen, die mehr oder weniger lose aneinandergereiht sind; es ist kein einheitliches dramatisches Spiel, sondern bestenfalls eine Sammlung von Teilstücken verschiedener möglicher Spiele, mögen diese im Einzelnen auch mit allerlei anderweitigen Vorzügen und momentanen Wirkungen ausgestattet sein. Dagegen hilft alles theoretische Deklamieren und praktische Sündigen nichts, daran hat kein wirklicher Dramatiker auch nur einen Augenblick gezweifelt, wenn es ihm auch vielleicht nicht in jedem einzelnen Werk gelungen ist, dem Gesetz vollständig Genüge zu thun.

Daran reihen sich aber sofort einige weitere unausweichliche Konsequenzen. Um den Anfangspunkt oder Einsatzpunkt des Konflikts scharf und deutlich genug hervortreten zu lassen, ist es nötig, dem Zuschauer gewisse Voraussetzungen der dramatischen Handlung möglichst rasch und sicher, möglichst

knapp und anschaulich sozusagen in die Hand zu geben. Denn keine Handlung beginnt mit der Erschaffung der Welt, kein Charakter tritt mit seiner Geburt in die dramatischen Konflikte ein; der Willenskonflikt und der Verlauf der Handlung sind nur möglich unter gewissen vorher schon vorhandenen Bedingungen, die teils in den Charakteren, teils in den Umständen und Verhältnissen, kurz in etwas schon Vorhandenem, Fertigem, Geschehenem und Gegebenem liegen. Das muß der Zuschauer in der Hauptsache rasch erfassen können, wenn ihm der Konflikt und die daraus sich ergebende dramatische Handlung fernerhin faßbar und verständlich sein sollen; das muß ihm also auseinandergesetzt, „exponiert“ werden — und zwar dem Charakter des dramatischen Spiels gemäß nicht in langatmigen Erzählungen oder umständlichen Deklamationen, sondern in anschaubaren Vorgängen, aus denen etwaige Berichte von selbst hervorspringen, schon in Handlung also, wenn auch nur in einleitenden und andeutenden Handlungsvorgängen — aber immer doch so, daß der Konflikt, sowie er einsetzt, sofort begriffen wird und Interesse erweckt. Namentlich handelt sichs hier irgendwie um die früher besprochene rasche und sichere Einführung der Charaktere. Weiter: um von seinem Einsatzpunkt zum Höhepunkt zu gelangen, kann der Konflikt nicht als ruhender

Zustand daliegen, er muß sich vielmehr entwickeln — das heißt aber in diesem Fall naturgemäß: sich steigern. So allein kommt er an jenen Punkt, über den er nicht hinauskann, ohne daß der Richtungswechsel im Lauf der dramatischen Handlungslinie eintrete, welcher sie nach dem Endpunkte zu lenkt; das heißt also: auf den einleitenden, exponierenden Teil der dramatischen Komposition folgt — sobald der Konflikt da ist, seinen Einsatzpunkt hervorgetrieben hat — ein Teil, dessen Inhalt die Steigerung des Konfliktes bis zum Höhepunkt hin ist, auf welche Weise immer diese Steigerung sich vollziehen möge, wenn sie nur mit Sicherheit zu jenem Höhepunkt führt. Ferner: ist der Höhepunkt erreicht, so müßte ein Stillstand eintreten, wenn nicht irgend etwas wäre, was die Handlung in einer anderen Richtung weitertriebe. Thatsächlich ruht auch die Handlung nicht selten auf dem Höhepunkt eine Zeit lang, so daß die Schalen der Wage gleich stehen, daß der Konflikt sich in seiner ganzen Fülle und Tiefe noch einmal entfaltet und erbreitert, ehe die Handlung weiterläuft. Aber endlich muß es doch weitergehen, endlich muß irgend ein Motiv so schwer in die eine Wagschale fallen, daß diese zum Sinken und damit die ganze Handlung ins Abwärtsrollen kommt. Dieses Motiv liegt natürlich, wenn ein echter dramatischer Konflikt vorhanden ist und alles bis dahin

sich gehörig vorbereitet und gesteigert hat, in den inneren Bedingungen der Handlung und der Charaktere mit Notwendigkeit begründet, ist in allem Bisherigen schon im Keim enthalten — wenn es auch jetzt erst, vielleicht mit einer überraschenden Plötzlichkeit, vielleicht anders, als es erwartet wurde, und doch nicht unerwartet, herausspringt. Das ists im Wesentlichen, was die Griechen die Peripetie genannt haben und was ein strengerer dramaturgischer Sprachgebrauch heute noch so nennt. Die Griechen unterschieden aber Dramen mit und ohne Peripetie, weil sie das Unerwartete im Eintreten des abwärts treibenden Motivs, in der Richtungsveränderung der Handlungslinie stärker betonten als wir heute, weil sie nur da eigentlich von Peripetie redeten, wo diese unerwartete Veränderung stark heraustrat; wir können das Unerwartete nicht mehr so stark betonen, müssen aber dafür um so nachdrücklicher sagen: es giebt kein Drama von einheitlicher geschlossener Wirkung, das nicht irgendwie seine Peripetie hätte, bei dem nicht deutlich erkennbar, in irgendwelcher Verbindung mit dem Höhenpunkt aus den bis dahin gediehenen Konflikten das treibende Moment hervorträte, das den Umschwung giebt, die Handlung in die Richtung zum Endpunkt lenkt. Ob man nun den darauf folgenden Teil der Komposition die „Umkehr“ nennen möge oder nicht, ob man über-

haupt in der Art Gustav Freytags von „steigender“ und „sinkender“ Handlung reden und das etwa noch graphisch darstellen wolle, oder ob man derartige Bezeichnungen glaube veraltet heißen zu müssen — die Sache bleibt sich gleich: wenn der Konflikt seinen Höhepunkt erreicht hat, tritt mit innerer Notwendigkeit irgendwie eine Wendung der dramatischen Handlung ein, muß eintreten, wenn der Konflikt seinem Austrag entgegengeführt werden soll. Von jetzt an drängt alles naturgemäß und verhältnismäßig rasch zur Entscheidung; es folgt notwendig ein Teil des Dramas, welcher anschaulich macht, wie das in der Peripetie wirksame Motiv auf die Erledigung des ganzen dramatischen Prozesses hinarbeitet, den Konflikt irgend einer Lösung entgegentreibt. Dies kann sehr rasch vollends verlaufen, ja dieser Teil wird in der Regel um so stärker wirken, je rascher und energischer die Handlung weiterläuft. Technisch ist das aber auch der schwierigste Teil für eine wirksame Behandlung, an dieser Stelle sind schon manche bis dahin treffliche Dramen gescheitert. Endlich aber: ist die Handlung einmal soweit vorgeschritten, daß alles für den Austrag der Konflikte vorbereitet ist, daß die Lösung notwendig eintreten muß, dann kann auch nicht mehr lange gefackelt werden, dann muß mit raschen entschlossenen Schlägen ein Ende gemacht werden, muß der Schlußpunkt des

Ganzen kräftig und deutlich gesetzt, die Summe gezogen, die Rechnung abgeschlossen werden, ohne Zaudern und Unklarheiten, ohne verstimmende und unbefriedigt lassende Reste. Auch etwaige Retardierungen, die da noch angezeigt scheinen mögen, können keinen anderen Zweck mehr haben, als die zu erwartende Schlußentscheidung noch eindringlicher und überzeugender zu machen, indem irgend welche Konsequenzen des Bisherigen dem Zuschauer noch besonders deutlich vors Auge gerückt oder ihm irgendwelche Möglichkeiten noch gezeigt werden, unter denen die thatsächliche Lösung als die einzig notwendige um so stärker heraustritt. Den Teil des Dramas, in dem das geschieht, pflegt man die Katastrophe zu nennen, wobei sich versteht, daß dieser Ausdruck im Drama nicht wie in der landläufigen Ausdrucksweise auf plötzlich eintretende, traurige oder tragische Ereignisse beschränkt ist, daß er vielmehr in der Komödie so gut wie in der Tragödie eben das letzte Stück der Handlung bedeutet, in dem die letzten Konsequenzen vor den Augen des Zuschauers gezogen, alle Konflikte endgiltig erledigt werden.

Das, wenn auch nicht mehr, das aber gewiß — man mags wenden und drehen wie man will — ergiebt sich doch schließlich immer wieder aus dem inneren Wesen des dramatischen Spiels heraus mit

einer alle Willkür ausschließenden Notwendigkeit und wurde thatsächlich von allen großen und erprobten Dramatikern in irgend einer Weise gehandhabt. Man kann zugeben, daß Gustav Freytag in seiner „Technik des Dramas“ diese Kompositionsgesetze allzu dogmatisch gelehrt und zu viel ins Einzelne systematisirt habe, vielleicht auch mit nicht ganz genügendem psychologisch-ästhetischen Unterbau. Aber im Wesentlichen ist er doch auf der rechten Spur, und es ist kein sonderlich glänzendes Zeugnis für die Tiefe der gegenwärtig herrschenden dramaturgischen Einsichten und Ansichten, daß man oft so leichthin und von oben herab über Freytags Anschauungen von der dramatischen Komposition als von etwas völlig Veraltetem spricht oder spöttelt. Veraltet war das nur vom Standpunkt der naturalistischen Milieudramatik aus; diese selbst aber zeigt schon so deutlich die Altersrunzeln, daß man ihr überlegenes Achselzucken nicht gar so ernst zu nehmen braucht. Was einmal innerlich im Wesen einer Sache begründet liegt, auch im Wesen einer Kunst, das mag sich erst allmählich völlig deutlich herausbilden, mag zeitweilig von unvergorenen Zeitströmungen achtlos bei Seite geworfen werden: es setzt sich allemal schließlich wieder in Geltung und dann in der Regel gestärkt und vertieft. Und so wirds wohl auch mit diesen Grundgesetzen der dramatischen Komposition gehen.

Es ist überdies etwas wie ein natürlicher Rhythmus darin, den man freilich mehr ästhetisch spüren als verständig vordemonstrieren kann: es ist etwas wie ein dreimaliger Wellenschlag, mit dem eine Meereswoge höher und höher heranrollt, bis sie sich schäumend nach vorn überschlägt und endlich knirschend auf den Strand läuft, um ihr Spiel für diesmal zu beenden. Und man wird vorläufig noch ruhig der Widerlegung harren dürfen, wenn man in der Komposition eines halbwegs normalen Dramas folgende Stufen sieht, die von der Handlung in konsequenter Reihenfolge und lückenlosem Zusammenhang zu durchlaufen sind: einmal das, was wir Exposition nennen, mit einem deutlich hervortretenden Einsatzpunkt des Konflikts; dann eine, wenn auch langsam sich entwickelnde, so doch kräftig vorwärts treibende Steigerung des Konflikts; ferner ein Höhepunkt, über den der Konflikt nicht hinaus kann, auf dem er sich deswegen möglicherweise längere Zeit hält; weiter ein Umschlag, eine Wendung, von der sich der Konflikt nach seiner Lösung hin entwickelt; endlich eine Katastrophe mit einem bestimmten Schlußpunkt, an dem der Konflikt endgiltig ausgetragen ist. Und es ist durchaus kein Beweis gegen die Giltigkeit dieser Kompositionsgesetze, wenn dieser Stufengang so ungefähr dem entspricht, was die herkömmliche Einteilung unserer Dramen in fünf Akte andeutet und was auch noch

zu erkennen ist, wenn sich die Fünfzahl auf eine Dreizahl oder auf die Einzahl verdichtet. Auch gegen die Vierzahl läßt sich übrigens grundsätzlich nichts einwenden: es ist nicht einzusehen, warum die innere Gliederung der Komposition mit der äußeren Akteinteilung unter allen Umständen zusammenfallen müsse, obwohl sie eine natürliche Neigung hat, es zu thun; es kann vielmehr geradezu in den besonderen Bedingungen einer bestimmten dramatischen Handlung liegen, daß sie von ihrem Höhepunkt an erheblich rascher zum Schlusse eilt, als sie den Höhepunkt erreicht hat — in diesem Fall wäre es thöricht, sie künstlich in die Länge zu ziehen, nur um regelrecht fünf statt nur vier Akte zu bekommen. Dagegen ist die seit einigen Jahrzehnten zu beobachtende Bevorzugung vieraktiger Dramen thatsächlich doch sehr bezeichnend für gewisse Schwächen der modernen Dramatik: sieht man näher zu, so wird man in sehr vielen Fällen finden, daß die Beschränkung auf die Vierzahl von Akten teils mit der Unfähigkeit zusammenhängt, dramatische Konflikte zu völligem Austrag zu bringen, wohl auch mit der dramatischen Feigheit, welche die tragischen Spitzen abbricht und die Tragödie zum „Schauspiel" verwässert — teils mit dem hastigen Drängen auf starke theatralische Schlußeffekte, welches die zweite Hälfte der Handlung nicht mehr dramatisch ausreifen läßt.

Das alles nun aber, was man als Grundgesetze der dramatischen Komposition betrachten darf, läßt im Einzelnen eine unbegrenzte Fülle von Variationen zu; die Anforderungen des Stoffes, die Individualität des Dramatikers, das besondere Verhältniß von Handlung und Charakteren im einzelnen Fall, der Unterschied zwischen tragischem und komischem Konflikt — das und noch manche andere Gesichtspunkte schaffen eine endlose Reihe von Möglichkeiten, in denen jene Grundgesetze immer neue und hundertfach wechselnde Anwendung finden können. Vieles freilich, was hierüber zu sagen wäre, hätte mehr nur für den schaffenden Dramatiker und den Dramaturgen von Fach Interesse, vieles auch kommt bei jeder dramaturgisch-ästhetischen Analyse unserer literaturgeschichtlich vorhandenen Dramen zur Sprache — *sollte* wenigstens zur Sprache kommen! — und für den, der einmal das Wesen der Sache begriffen hat, wird es seinen besonderen Reiz haben, bekannte und erprobte Dramen eben auf jene Grundgesetze der Komposition hin selbst zu studieren.

Nur Eines sei noch einmal betont: soweit die Dramaturgie Ästhetik des Dramas ist d. h. nicht technische Einzeluntersuchungen anstellen sondern die ästhetischen Lebensbedingungen der dramatischen Kunst untersuchen und feststellen will, wird sie sehr wohl daran thun, sich auf nachdrückliche Betonung jener

Grundgesetze zu beschränken und sich vor ihrer Erweiterung zu einem verwickelten Regelsystem zu hüten. Denn sowie sie das thun wollte, könnte sie jeden Augenblick von einem neuauftretenden kraftvollen Dramatiker Lügen gestraft werden. Jene Grundgesetze aber wird wohl schwerlich so schnell einer umstoßen, und alles, was auch in neuester Zeit wieder gegen sie gesündigt worden ist, hat sie zuletzt immer wieder bestätigt.



Sechstes Kapitel.

Tragödie und Komödie.

Die Dramaturgie ist schon sehr häufig, selbst unter der Hand eines Lessing und Schiller, zu einseitigen Bestimmungen gekommen dadurch, daß sie die Gesetze des Dramatischen ausschließlich aus der Tragödie ableitete. Und umgekehrt hat die Aesthetik des Tragischen bis auf die neueste Zeit fast immer an dem Mangel gelitten, daß man auch das Tragische ausschließlich in seiner dramatischen Darstellung, in der Tragödie suchte. Man hat bis auf einen bedenklichen Grad die Begriffe des Tragischen und des Dramatischen als identisch genommen — und unterdessen hat sich dann der Wahn festgesetzt und in der Praxis wahre Verheerungen angerichtet, alle strengen dramatischen Gesetze gelten nur für die Tragödie, die Komödie brauche sich nichts um sie zu

kümmern, sie könne mit der bodenlosesten Willkür jeglichen undramatischen Unsinn in die Welt setzen und doch den Anspruch erheben, Drama zu sein. Und als ob man diesen ganzen Wirrwarr voll machen und ihn zugleich verhöhnen wollte, ist man noch (zum Teil in Anlehnung an den dramaturgischen Sprachgebrauch der Franzosen) darauf verfallen, die Bezeichnung „Drama“ einem Ding vorzubehalten, das weder Tragödie noch Komödie ist, das man mit deutschen Bezeichnungen auch als Schauspiel von Trauerspiel und Lustspiel schulmäßig zu unterscheiden pflegt. Dem allem gegenüber ist zunächst folgendes festzustellen:

Die Grundgesetze des Dramas — soweit sie eben Grundgesetze sind, d. h. aus dem Wesen des Dramatischen sich mit innerer Notwendigkeit ergeben — gelten als solche für jedes dramatische Spiel, das den Anspruch erheben will, nicht bloß der äußeren Form nach ein solches zu scheinen, sondern im inneren Wesen Drama zu sein. Und namentlich hat das komische Drama, das Lustspiel, die Komödie nicht das mindeste Recht, jene Grundgesetze zu mißachten. Daß das deutsche Lustspiel in seiner großen Masse dies Recht zu haben glaubte, ist mit ein Hauptgrund für die grausame Verödung der deutschen Lustspielbühne oder genauer dafür, daß die deutsche Komödie seit Lessing in ihrer Entwicklung durchaus nicht Schritt gehalten hat mit der Entwicklung der deutschen

Tragödie, daß vielmehr das deutsche Lustspiel seit dem alten Philister Kotzebue (der selbst übrigens, trotz aller Philisterhaftigkeit wenigstens das noch wußte, wie man eine Lustspielhandlung solide aufbaut) im Großen und Ganzen mit unheimlicher Sicherheit immer tiefer gesunken ist. Es wird sich erst wieder heben, wenn Dramatiker, Kritiker und Publikum wieder einsehen lernen, daß die Komödie zwar ihrer Natur nach in manchen Beziehungen größere Bewegungsfreiheit hat als die Tragödie, daß sie aber mit ihren inneren Lebensbedingungen an dieselben dramatischen Grundgesetze gebunden ist wie diese.

Ferner: weder das Tragische noch das Komische ist in seinem Auftreten, nicht einmal für seine speziell künstlerische Darstellung, auf das Drama beschränkt; es kommt auch außerhalb der Kunst — und innerhalb der Kunst auch in anderen Kunstgattungen als im Drama vor. Die Untersuchung des Tragischen und Komischen gehört daher strenggenommen gar nicht ausschließlich in die Aesthetik des Dramas, gehört vielmehr zunächst in die allgemeine Aesthetik; aus ihr müssen die wesentlichen Ergebnisse der Untersuchung in die Aesthetik des Dramas herübergenommen werden. Bei der Wichtigkeit aber, die das Tragische wie das Komische dennoch gerade für die dramatische Kunst naturgemäß gewinnt, und bei der Unsicherheit, in der

sich die ästhetischen Begriffe gerade in diesem Kapitel immer noch befinden, ist es unumgänglich, hier zu einer etwas allgemeineren Erörterung auszuholen.

Das Tragische und das Komische, als ästhetische Wirkungen gefaßt, sind zwei in gewissem Sinne verwandte aber auch wieder entgegengesetzte Modifikationen des Aesthetischen. Nicht alle ästhetischen Wirkungen, die wir verspüren, sind ja für unser Bewußtsein von gleicher Qualität, wenn sie auch alle auf dieselben grundlegenden psychischen Vorgänge zurückzuführen sind und wesentlich unter denselben grundlegenden Bedingungen entstehen. Und der ästhetische Sprachgebrauch hat längst eine Reihe von Bezeichnungen für gewisse Gruppen von ästhetischen Wirkungen eingeführt, die in ihrer besonderen psychologischen Qualität etwas gemeinsames und von anderen Gruppen verschiedenes haben: wir unterscheiden das Schöne, das Häßliche, das Erhabene, das Anmutige, das Tragische, das Komische — mit allerlei Uebergängen und mehr oder weniger scharf abgegrenzten Schattierungen. Das ists, was man die ästhetischen Modifikationen genannt hat.

Die ältere Aesthetik hat sie auf begrifflichem Wege zu bestimmen und abzugrenzen gesucht und zwar so, daß das Schöne als der oberste und Hauptbegriff gefaßt und mit dem Aesthetischen überhaupt als gleichbedeutend genommen wurde;

alle anderen Modifikationen wurden als Unterbegriffe, als Arten des Schönen vom Schönen abgeleitet. Unsere heutige Aesthetik kann nicht mehr so verfahren; auf ihrem Gang „von unten", wie ihn Fechner genannt hat, mit ihrem Ausgehen von der Untersuchung der thatsächlichen psychologischen Vorgänge ist sie nachgerade dahin gekommen, das Aesthetische oder ästhetisch Wirksame überhaupt als den Hauptbegriff zu betrachen, das Schöne aber nur noch als eine Modifikation des Aesthetischen neben den andern, wenn auch etwa als eine, die in letzter Instanz wieder eine ganz besondere Bedeutung unter den anderen gewinnen mag. Um aber eine sichere psychologische Erfassung und Abgrenzung der ästhetischen Modifikationen zu gewinnen und so auch dem Tragischen und Komischen von innen heraus beizukommen, dazu sehe ich keinen anderen Weg als den folgenden.

Im allgemeinsten Sinn scheiden sich ja die ästhetischen Wirkungen, die verschiedenen Arten, wie die ästhetische Anschauung gefühlsmäßig gewertet wird, nach dem Gegensatz von Lust und Unlust. Nun sind aber ästhetische Lust und Unlust selbst wieder in doppeltem Sinne zu fassen: formal im Sinne der Lust oder Unlust an dem psychischen Vorgang des ästhetischen Anschauens selbst — sachlich im Sinne der Lust oder Unlust an dem Gegenstande

der Anschauung. Und so können zunächst zwei Fälle eintreten: entweder ist der Gegenstand der Anschauung für sich schon geeignet, Lustwerte abzuwerfen, auch im außerästhetischen Verhalten — und diese Lust am sachlichen Inhalt der Anschauung verbindet sich ohne Konflikt oder Widerspruch mit der Lust am Vorgang des ästhetischen Anschauens selbst; oder aber: der Inhalt der Anschauung liefert sachlich Unlustwerte — soll er Gegenstand des an sich lustvollen ästhetischen Anschauens werden, so entsteht zunächst ein Konflikt zwischen formaler Lust und sachlicher Unlust, bei dem sichs fragt, ob er gelöst werden kann. Von diesem Gesichtspunkt aus betrachtet ergeben sich verschiedene Gruppen von ästhetischen Wirkungen, die qualitativ im Sinne der zu Grunde liegenden psychologischen Vorgänge verschieden sind, eben jene Modifikationen (von ihren Uebergängen und Schattierungen im Einzelnen hier abgesehen) — und diese werden also bestimmt durch das jeweilige Verhältnis, in welchem die formale Lust am ästhetischen Verhalten selbst zu der sachlichen Lust oder Unlust an den angeschauten Gegenständen, beziehungsweise Eindrücken, steht.

Und so treten weiter folgende Fälle ein: entweder bethätigt sich die formale ästhetische Lust an Eindrücken, die an sich schon Lustwerte ergeben, und heraus kommt eine einheitliche reine Lustwirkung;

dieser Fall ergiebt das Schöne und das Anmutige, das man ein depotenziertes Schönes nennen könnte. Oder die Eindrücke sind an sich unlusterregend; dann ist ein Doppeltes möglich: entweder kann diese Unlustwirkung so stark sein, daß eine Lust am ästhetischen Verhalten zu den Eindrücken gar nicht aufzukommen vermag — dies ist der Fall beim Häßlichen im absoluten Sinn, beim widerästhetisch Häßlichen, unbedingt Anwidernden, in geringerer Stärke ästhetisch Gleichgiltigen, Blöden, Oeden, völlig Reizlosen. Oder aber: die sachliche Unlustwirkung kann von der formalen Lust am ästhetischen Anschauen in irgend einer Weise überwunden werden, sodaß das Schluß- und Gesamtergebnis dennoch Lust ist; dies geschieht in drei Fällen:

Im einen Fall ist der Eindruck sachlich unlustweckend durch die Qualität der zu Grunde liegenden sinnlichen Erregung, durch den Mangel an Harmonie, durch unlustige Associationen; aber diese Unlust kann überwunden werden durch die formal ästhetische Lust am Anschauen des Charakteristischen, an der Anschauung eines Kontrastes oder dergleichen — dann entsteht das relativ Häßliche, das Häßliche als Bestandteil der ästhetischen Anschauung, das ästhetisch wirksame Häßliche. Im zweiten Fall beruht die Unlustwirkung sachlich auf einer seelischen Depression durch etwas, das die gewohnten Maß-

stäbe irgendwie übersteigt, die Akkomodation des Bewußtseins erschwert, auf etwas zunächst „Unangemessenem“, das in ungeheuren, übergewaltigen und ähnlichen Eindrücken unserem Bewußtsein entgegentritt; auch diese Unlustwirkung kann überwunden werden durch eine Weitung des Persönlichen, das sich eben in der Anschauung streckt, anpaßt, den zunächst unlustig übermächtigen Eindruck doch bewältigt und so zu Lustgefühlen kommt — das ist die Modifikation des Erhabenen. Im dritten Fall endlich beruht die sachliche Unlust auf einem Widerspruch entweder im Gegenstand der Anschauung selbst oder zwischen ihm und den sich anschließenden Associationsvorstellungen; er wird überwunden in der Anschauung durch irgend ein Moment der ästhetischen Versöhnung, welches den Widerspruch für die Seele löst und die Unlust in Lust verwandelt, indem es ein inneres Mitmachen und Mitfühlen gerade in der Anschauung der Widersprüche ermöglicht: in diesem Fall entsteht das Tragische und das Komische. Beide haben das Gemeinsame, daß ihre Wirkung beruht auf der Anschauung eines Widerspruchs und auf der Lösung des Widerspruchs in der ästhetischen Anschauung selbst und durch sie.

Im Tragischen nun ist der Gegenstand der Anschauung unbestreitbar ein Leiden, das bis zur langsamen oder plötzlichen Lebenszerstörung gehen

kann, in der Regel auch dahin geht, so oder so. Dieses Leiden muß nicht notwendig dem Leidenden selbst von Anfang an klar bewußt sein, es kann auch als ein Leidensgeschick zunächst nur für unsere Anschauung über ihm hängen und erst an einem gewissen Punkte, wo die Zerstörung ausbricht, dem Leidenden selbst zum Bewußtsein kommen. Es muß auch nicht von vornherein in seiner ganzen Größe und Schwere dastehen, es kann allmählich sich entwickeln und steigern — nur daß wir das wirklich vor der unmittelbaren Anschauung haben. Ebenso kann dieses Leiden nur innerlich vernichten, während das physische Leben davonkommt; in den meisten Fällen ist zwar auch der äußere Untergang das notwendige Ende des Leidens, aber auch dann ist der Untergehende zugleich innerlich fertig, hat nichts Wesentliches mehr im Leben zu suchen.

Die Anschauung des Leidens ist aber an sich schon etwas, was wir mit Unlustgefühlen werten, wenn wir normale Menschen sind, was also mit der Lust am ästhetischen Anschauen zunächst in einen Widerspruch tritt und mit dieser erst irgendwie ästhetisch versöhnt werden muß, um die Wirkung zu erzeugen, die wir im ästhetischen Sinne tragisch nennen. Aber nicht jede Anschauung eines Leidens und Untergehens kommt in diesen Fall: wo sie schlechtweg traurig, niederdrückend, empörend, verstimmend wirkt,

da tritt jener Widerspruch gar nicht ein, ist für jene Versöhnung gar kein Bedürfnis, weil die Lust am ästhetischen Anschauen von vornherein unterbunden ist; die Anschauung wirkt einfach widerspruchslos unlustig, ähnlich wie beim absolut Häßlichen und Widrigen. Auch solche Wirkungen tragisch zu nennen, ist ein — allerdings derzeit weit verbreiteter Mißbrauch, der es nicht nur mit dem ästhetischen Sprachgebrauch ungenau nimmt, sondern auch vom psychologischen Wesen der Sache nur einen Teil sieht. Denn nicht nur um das Leiden und die Lebenszerstörung an sich handelt sichs, sondern ebenso darum, wer leidet und untergeht. Tritt die leidvolle Lebenszerstörung an einem Leben in die Anschauung, bei dem sie als etwas Selbstverständliches erscheint, am irgendwie Lebensuntüchtigen, von Haus aus Kümmerlichen und Schwächlichen, am Siechen und Entarteten, ethisch oder physisch Aermlichen und Erbärmlichen, Gemeinen und Nichtswürdigen, etwa auch am hilflos Dummen und Stumpfsinnigen, kurz an irgend einem Menschenwesen, das seiner Natur nach lediglich fürs Zugrundegehen bestimmt scheint oder wohl hin ist: so entstehen widerspruchslos jene Unlustgefühle, deren wir uns gern möglichst bald entschlagen, die wir nicht durch längere oder öftere Versenkung in die Anschauung verlängern mögen; der ästhetischen Lust ist also von vornherein der

Weg verlegt. Ganz anders dagegen ist es, wenn wir Menschen von Lebenstüchtigkeit und Bedeutung leiden und untergehen sehen, einen kraftvollen Lebenswillen seine Zerstörung erleben sehen, wenn wir unmittelbar zu schauen bekommen, wie kräftiges Lebenwollen zum Leidenmüssen wird und nur im Sterbenwollen sich lösen kann. Solches Menschendasein kann freilich von allerlei Art sein, sein Leiden muß nicht notwendig an etwas ganz Außerordentlichem oder gar äußerlich Hochgestelltem sich vollziehen; es kann nicht nur als Kraft sondern auch als Güte oder auch, namentlich beim Weibe, als Schönheit oder als Gesundheit, Frische und Freudigkeit sich darstellen, oder was dergleichen ist — wenn nur der Leidende für die Anschauung den bestimmten Eindruck macht, daß er eigentlich zu etwas anderem bestimmt sei als zum Leiden und zur Lebenszerstörung, zum Leben eben, zum kraftvollen oder schönen oder herrlichen Sichausleben. Auch braucht die Lebenstüchtigkeit und der Lebenswille sich nicht ohne weiteres zugleich als sittliche Güte zu erweisen; auch das Böse kann in seinem Leiden denselben Eindruck machen, wenn es sich nur als kräftig und daseinsfähig oder gar als überlegen zu erzeigen vermag. Am wirksamsten wird in dieser Beziehung häufig jene schon von Aristoteles bevorzugte „Mischung von Gut und Böse“ sein; nur der innerlich Hohle

und Lahme, der Laue und Nichtige, der Philister kann nicht in dieser Weise wirken, sei er sonst sittlich so oder so beschaffen. Was man aber in diesem Zusammenhang mit einem nicht auszurottenden Ausdruck „Schuld“ nennt, das braucht durchaus nicht moralische Verwerflichkeit zu sein, es kann lediglich irgend eine verhängnisvolle Aeußerung des kräftigen, vielleicht überkräftigen Lebenswillens sein, die das Leiden oder den Untergang hervorruft oder befördert und zum Ausbruch bringt.

Nun: wo uns das Leiden an solchen Menschen entgegentritt, da entsteht keineswegs jene eindeutige und widerspruchslose Unlust, der wir möglichst rasch zu entgehen suchen, hier ist vielmehr auch im Objekt der Anschauung ein Widerspruch, der uns eben als solcher nicht leicht losläßt. Freilich enthält dieser Widerspruch an sich wie das Leiden an sich zunächst die Bedingungen für Unlustwerte: wir möchten uns freuen an Kraft und Lebenstüchtigkeit, nicht sie zerstört sehen. Und allerdings: wer diese doppelte Unlust nicht durch die Lust am ästhetischen Anschauen irgendwie zu überwinden, den unlustigen Widerspruch zu versöhnen vermag, der kommt nie zum Tragischen; es giebt ja thatsächlich nicht wenig Menschen, die dem Tragischen ohne weiteres, vielleicht grundsätzlich ausweichen — sie könnens nicht ertragen, fliehen es. Das bloße Traurige, das wider-

spruchslos Traurige lassen sie — eben sie — sich vielleicht mit einer gewissen Rührung gefallen, sowie aber der zum Tragischen führende Widerspruch auftaucht, wirds ihnen zu hart, zu herb, sie wollen keine Widersprüche anschauen, wenden sich ab von ihnen, weil sie nicht die Fähigkeit aufbringen oder aufbringen mögen, dem Widerspruch ins Auge zu sehen, ihn ästhetisch zu überwinden und zu versöhnen.

Eine solche Ueberwindung und Versöhnung aber ist möglich, und wo die Bedingungen für sie vorhanden sind, da kann die tragische Wirkung entstehen. Ein Anknüpfungspunkt dafür liegt schon in dem vorliegenden Widerspruch selbst. Der Widerspruch ist allerdings einerseits das gegen die Erwartung gehende, das Unerwartete oder nicht zu Erwartende, ob es sich nun plötzlich und überraschend offenbare oder allmählich sich vor unsern Augen entwickle. Andererseits aber kann doch in diesem Widerspruch, in dem Nichtzuerwartenden selbst sich eine Notwendigkeit offenbaren, das Leiden kann als ein in tieferen und höheren Lebensordnungen begründetes und darum unausweichliches trotz allem sich vor die Anschauung stellen. Damit ist schon ein Anknüpfungspunkt für die Ueberwindung der Unlust gegeben — um so sicherer gegeben, je unmittelbarer und deutlicher sich jene Notwendigkeit vor die Anschauung stellt, also dem ästhetischen Verhalten entgegenkommt. Schauen

wollen wir ja immer das, was ästhetisch auf uns wirken soll, und schauen wollen wir nun auch, daß und wiefern das Leiden, das wir vor uns sehen, notwendig und unausweichlich sei, trotz seines inneren Widerspruchs. Und zur Anschauung kann diese Notwendigkeit uns kommen teils durch die Anschauung des Charakters des Leidenden, wenn dessen inneres Müssen sich uns als Leidensnotwendigkeit enthüllt — das heißt aber nicht als die Selbstverständlichkeit, mit der das Schwache und Kümmerliche leidet, vielmehr gerade als die Notwendigkeit, mit der das Starke und Lebenstüchtige durch die Besonderheiten seines Charakters, aus seiner individuellen Natur heraus sich sein Leiden schafft. Andernteils kommt die Notwendigkeit des tragischen Leidens zur Anschauung als eine Notwendigkeit des Geschickes, das heißt als etwas, das unausweichlich in den allgemeinen Lebensordnungen liegt, mit denen der Charakter zusammentrifft; er mag noch so machtvoll gegen sie ankämpfen, mag sie noch so verblendet verletzen — sie bleiben ihm doch am Ende übermächtig, stellen sich doch wieder in ihrer Giltigkeit her. Dabei kann der Schwerpunkt dessen, was sich als Notwendigkeit darstellt, das eine Mal auf Seiten des Charakters, das andre Mal auf Seiten des Geschickes liegen; immer aber arbeitet sich beides irgendwie in die Hände — auch die Unausweichlichkeiten des Charakters ruhen ja wieder auf

allgemeineren Lebensordnungen und arbeiten an ihrer Durchsetzung mit — und gerade wieder die Anschauung dieser Wechselwirkung ist ein wichtiges Moment in der tragischen Wirkung. Zugleich ergiebt sich auch dabei, daß die Anschauung solcher Notwendigkeit nur möglich ist bei ausgesprochenen, bedeutsamen Charakteren, deren inneres Gefüge die Macht des inneren menschlichen Müssens deutlich und folgerichtig erkennen läßt, nicht aber bei alltäglichen Jammerseelen und nichtsbedeutenden Nullen. Und ebenso ist einleuchtend, daß das Geschick, um das sichs dabei handelt, nicht die Willkürlichkeit und Zufälligkeit kleinlicher, bedeutungsloser Verhältnisse, unwichtiger oder abgeschmackter Misèren sein kann, vielmehr sich deutlich machen muß als das Walten einer wirklichen Gesetzmäßigkeit, das Walten jener ewigen großen Lebensordnungen natürlicher oder ethischer Art, die wir verehren, vor denen wir uns in Andacht und Ergebung beugen können und müssen, auch wenn sie uns leidvoll berühren.

In der Möglichkeit nun, solche Notwendigkeiten anzuschauen, liegt psychologisch die Möglichkeit der tragischen Lust, die Möglichkeit für den Anschauenden, auch von der Anschauung des Leidens und des leidvollen Widerspruchs nicht unlustig sich abzuwenden oder sie bloß mit Unlustgefühlen zu werten, vielmehr sich mit der formalen Lust des ästhetischen Anschauens

darein zu versenken, sich mit seiner eigenen Persönlichkeit in die Anschauung einzufühlen, das Leiden und die Lebenszerstörung mitzuleben, mitzuleiden, als etwas Eigenes das mitzumachen, was sich von der Menschennatur und vom Menschengeschick hier im Zusammenhang enthüllt — drin zu sein, indem man doch drüber sich erhebt, eben in der Anschauung und mit der gefühlsmäßigen Ueberzeugung sich erhebt: das muß also gehen, da hilft kein Trauern und keine Rührung, kein Empörtsein und kein Niedergedrücktsein, das können wir nur in Ergebung und Beugung mitleiden und in Andacht vor dem Ewiggiltigen verehren! Das ist tragische Versöhnung, eine solche giebts thatsächlich und die „Modernen" könnten endlich einmal aufhören mit dem [billigen und oberflächlichen Achselzucken und Höhnen über etwas, das sie einfach nicht kennen oder nach engherzigen und untiefen Theorien nicht glauben kennen zu dürfen. Der psychologische Charakter dieser Versöhnung aber ist Lust, ihr Ergebnis sind ästhetische Lustwerte auch mitten in Schmerz und Leid. Und damit sind auch die ästhetischen Hilfen gegeben, welche uns nicht nur trauern lassen über die Anschauung dessen, „daß das Schöne vergeht, daß das Vollkommene stirbt", welche uns vielmehr nun auch die Freude ermöglichen an der Anschauung des Kraftvollen, Mächtigen, Herrlichen, Schönen, wenn es

gerade im Kampfe mit seinem Leiden und Untergang erst recht in seiner ganzen Größe, Kraft und Schönheit sich enthüllt, so daß das Wort sich bestätigt:

„Auch ein Klaglied zu sein im Mund der Geliebten, ist herrlich,
Denn das Gemeine geht klanglos zum Orkus hinab."

Ebendarum wirkt aber auch „das Gemeine" nie tragisch in seinem Leiden und Untergang, sondern nur das Wichtige und menschlich Bedeutsame; darum wirken kleine Misèren und erbärmliche Alltagsverhältnisse nicht tragisch, sondern nur Geschicke, in denen die großen Daseinsgesetze und ewigen Weltordnungen sich anschauen lassen. Das überzeugt und entläßt mit jenem Genügen und jener inneren Erhebung und Befreiung, die das bloße Traurige und Niederdrückende niemals schafft. Wer freilich gleich hysterisch wird, wenn er nur Worte wie „Versöhnung" und „Erhebung" hört, der soll eben dem Tragischen fern bleiben, er ist fürs Tragische verloren, und es fragt sich, ob viel verloren ist.

Wie nun das Tragische dramatisch sich entfaltet, zur Tragödie wird, ist ohne weiteres klar, wenn wir uns über das Wesen des Dramatischen klar sind: wenn aus den Willenskonflikten bedeutender Charaktere heraus mit innerer Notwendigkeit das Leiden und der Untergang zu einer anschaubaren Handlung,

zum Spiel wird, in welchem auch die Unausweichlichkeit des Geschickes zur ästhetischen Anschauung kommt, sodaß wir gefühlsmäßig überzeugt sind, mitleidend uns beugen und verehrend uns erheben — dann haben wir eine Tragödie gesehen.

Das Komische sodann kommt psychologisch auf ganz ähnliche Weise zustande wie das Tragische, nur daß die Elemente des Widerspruchs und der ästhetischen Versöhnung andere sind. Auch im Komischen handelt sichs um die Anschauung eines an sich unlustigen Widerspruchs, auch hier wird die Unlust überwunden dadurch, daß ein Moment eintritt, das die formale Lust der ästhetischen Anschauung des Widerspruchs frei macht. Aber dem komischen Widerspruch ist vor allem das Leiden nicht so wesentlich wie dem tragischen. Es giebt ein komisches Leiden, zweifellos; der in den komischen Widersprüchen befangene Mensch kann subjektiv darunter leiden, er thut es häufig, auch ohne daß er sichs klar bewußt ist. Aber sein Zustand muß nicht notwendig Leiden sein, es liegt kein so wesentlicher Nachdruck darauf wie beim Tragischen, und es ist kein so lebensgefährliches Leiden, es führt jedenfalls nicht zur Lebenszerstörung, vielmehr bleibt immer am Ende noch ein Rest von Leben übrig, wenn auch etwa ein stark zurückgegangenes oder verändertes — verändert aber nicht selten auch zum Besseren. Wenn das komische Leiden oder überhaupt

die komisch wirkenden Lebensvorgänge erledigt sind, so ist allerdings auch der komische Mensch gewissermaßen „fertig“, aber nicht wie der tragische fertig zum Tod, sondern fertig zu neuem Leben. Das Komische hat eine Tendenz zur Lebensbejahung statt zur Lebensverneinung, ein gewisses sattes Lebensbehagen, das vom Leiden nicht viel wissen will, selbst wenn es darin befangen ist.

Schon aus diesem Grund ist der Widerspruch im Komischen nicht ohne weiteres und auf den ersten Anblick völlig unlustig, er kann sogar den Schein des Gegenteils haben, er ist nicht selten zunächst gedeckt, verhüllt in einer scheinbaren Einheit. Aber das ist nur Schein: der Widerspruch lauert doch in der Tiefe und wird allmählich, oder auch und sehr häufig plötzlich — offenbar als eine Verkehrtheit. Eine solche ist — das wird Niemand bestreiten — das Wesen des komischen Widerspruchs, seis daß die Verkehrtheit eine mehr physische, praktische sei wie in der possenhaften Form des Komischen, oder eine logische wie in der verständigen Form des Witzes oder eine ethische oder gar metaphysische wie in der Form des Humors — denn so oder ähnlich wird man doch immer wieder diese Formen unterscheiden müssen. Sowie nun aber diese Verkehrtheit als ein innerer Widerspruch für die Anschauung zum Vorschein kommt, so ist die Ueberraschnng zunächst un-

angenehm, der Gegenstand der Anschauung enthält entschieden Unlustbedingungen; die Verkehrung dessen, was uns sonst als das Richtige, Seinsollende erscheint, stört das ursprüngliche Behagen oder doch wenigstens die Indifferenz, mit der wir die Sache als etwas in der Ordnung Befindliches, vielleicht Selbstverständliches möglicherweise zuerst angeschaut haben. Diese anfängliche Unlustwirkung des Widerspruchs stößt den Beschauer vor den Kopf, und wer keinen Sinn fürs Komische hat, wendet sich verdrießlich ab, ohne zur Lust der ästhetischen Anschauung zu gelangen. Es giebt thatsächlich Menschen, welche für das Komische, wenigstens für seine höheren und tieferen Formen, namentlich für den Humor so wenig zu haben sind, wie andere fürs Tragische.

Nun liegt aber eben im komischen Widerspruch, in der Verkehrtheit selbst wie im tragischen Widerspruch, auch wieder ein Anknüpfungspunkt für die ästhetische Versöhnung: sobald wir die Verkehrtheit als solche entdecken und uns nicht sofort verdrießlich oder gleichgiltig abwenden wie der Philister und Pedant, so regt sich in uns das Gefühl persönlicher Ueberlegenheit über den offenbaren Widerspruch, und dieses Gefühl hat ohne weiteres einen psychologischen Lustwert, reizt dazu, mit einem gewissen Behagen in ihm zu verharren — das heißt also auch, auf die

Anschauung des Widerspruches sich einzulassen. Nur ist dabei zunächst noch die Möglichkeit gegeben, daß das Bewußtsein sich weniger auf die Anschauung selbst als auf das persönliche Ueberlegenheitsgefühl konzentriert; dann ist die Unlust im allgemeinen zwar gehoben, aber es ist doch noch keine rechte Lust an der Sache, an der ästhetischen Anschauung selbst da, sondern mehr eben die Lust am Gefühl der Ueberlegenheit über die Sache. Das giebt dann die Lust des Spottens, Höhnens, Foppens, Hänselns, die Lust der bloßen Ironie, die einerseits meist sehr ungut egoistisch ist, andererseits doch eigentlich kein rein ästhetisches Anschauungsverhalten sondern doch mehr ein praktisches oder theoretisches Verhalten. Erst wenn die Entdeckung des Widerspruchs, das bekannte „Ja so!“ für eine — man muß sagen: gutartige, in gewissem Sinn selbstlose und überhaupt für ästhetische Anschauung angelegte Seele oder wenigstens Seelenstimmung die Ueberleitung wird zur schauenden selbstvergessenen Versenkung in die offenbare Verkehrtheit, dann ist die volle Wirkung des Komischen da, die reine ästhetische Lust an ihm. Dann thun wir wie beim Tragischen innerlich mit — nur nicht mitleidend im tragischen Sinne, sondern mit behaglicher persönlicher Einfühlung in die unausweichliche Dummheit des Daseins und des Menschen; wir sind lachend oder

wenigstens heiter drin in der Sache, die ja auch für uns als Menschen ihre Bedeutung hat — und doch ebenso heiter drüber, weil wir der Verkehrtheit bewußt, von ihr innerlich frei sind. Und dies um so mehr, je mehr wir auch den komischen Widerspruch als etwas menschlich Bedeutsames anschauen können, jemehr auch er etwas offenbart von unausweichlicher Lebens- und Weltverkehrtheit, von gewissen notwendigen Dummheiten und Beschränkungen des Daseins, über die wir uns dann nicht mehr ärgern, die wir vielmehr mit heiterer Ergebung ins Unvermeidliche hinnehmen — wir alle haben ja in uns selbst die Anknüpfungspunkte für die menschliche Verkehrtheit, der Philister und Pedant kennt sie nur nicht. Sich in ihre Anschauung persönlich einzuleben und einzufühlen und doch frei darüber zu stehen, darin besteht die ästhetische Lust am Komischen.

Auch hieraus ergiebt sich wieder, daß für die rein ästhetische und volle Wirkung auch des Komischen das ganz Aermliche und Erbärmliche, Nichtige und Bedeutungslose nicht taugt; es muß vielmehr in der komischen Verkehrtheit an Menschen und Verhältnissen etwas Bedeutsames, Bleibendes, Allgemeingiltiges sein. Auch im vollendetsten, gloriosesten Blödsinn, wenn er wirklich komisch sein, komisch befreien, wahrhaft zu ästhetischer Heiterkeit stimmen soll, muß etwas von Sinn stecken, wenn auch in noch so

närrischer und toller Verkehrung, in der ausgelassensten und übermütigsten Verzerrung. Wer am ganz salzlos Dummen, an der öden Erbärmlichkeit des Ewiggestrigen, am vollendeten Stumpfsinn menschlicher Heruntergekommenheit, physischer oder moralischer Verlotterung, an all den Elendigkeiten sich ergötzt, in denen gar kein komischer Widerspruch zwischen Sinn und Unsinn mehr ist, an dem ganzen platten Jammer, der uns freilich oft genug auch auf der Bühne in sogenannten Lustspielen vorgeführt wird — der soll ja nicht meinen, daß er sich am Komischen erfreue: er erfreut sich ganz eindeutig und widerspruchslos nur an seiner eigenen Nichtigkeit und Jämmerlichkeit. Und ebensowenig ist es eine Freude am komischen Widerspruch, wenn eine innerlich angefaulte frivole Bande über die Vorführung des Gemeinen, Nichtswürdigen, Frechen und Lüsternen wiehert oder etwas vornehmer schmunzelt. Dagegen kann ein derber ehrlicher Cynismus, der aus dem an sich Häßlichen einen Widerspruch irgendwelcher Art herausholt und überraschend vor die ästhetische Anschauung stellt, wirklich komische Versöhnung schaffen, komisch befreiend wirken.

Auch beim Komischen ist ohne weiteres klar, wodurch es dramatisch wird, zur Komödie führt: sobald sein Widerspruch irgendwie als ein menschlich bedeutsamer Willenskonflikt sich entfaltet und zu einer

Handlung sich gestaltet, die in ihrem Werden als Spiel vorgeführt werden kann und das Ergebnis der Versöhnung mit den Verkehrtheiten des Daseins, der heiteren Befreiung liefert.

Im übrigen hat das Tragische und das Komische eine natürliche innere Tendenz gerade auf die dramatische Darstellung. Dies kommt eben daher, daß im Tragischen und im Komischen von Hause aus schon ein Konflikt liegt in der Form des Widerspruchs und daß dieser Konflikt sich naturgemäß am stärksten und bedeutungsvollsten entfaltet als menschlicher Willenskonflikt, also als dramatischer Konflikt. Das gilt allerdings vom Tragischen mehr als vom Komischen, weil der tragische Konflikt ausschließlich am Widerspruch zwischen menschlichem Lebenwollen und Leidenmüssen, zwischen kräftigem Lebenswillen und leidvoller Lebenszerstörung hängt, also auf menschliches Leben und Geschick beschränkt ist — während das Komische zwar gleichfalls in den menschlichen Willenskonflikten seine stärkste Ausprägung findet, aber auch außerhalb der menschlichen Willensvorgänge, ja überhaupt außerhalb der Lebensgebiete des Menschlichen auftreten kann. Gleich in der Tierwelt z. B. kann man doch, ohne sentimental zu werden, nur in sehr beschränktem Maße von Analogien des Tragischen reden — des Komischen findet sich aber dort eine Ueberfülle. Immerhin bekommt auch das Komische eine besondere Vertiefung

und Eindringlichkeit, wenn es an den Prozessen und Konflikten des menschlichen Willens sich entfaltet und aus ihnen eine Ueberzeugungskraft des Notwendigen erhält, die es sonst nicht überall hat, die sich außerhalb der Komödie häufig genug ins Zufällige verliert. Tragödie und Komödie dürfen also, obwohl das Tragische und Komische nicht auf sie beschränkt ist, doch eine besonders hervorragende Stellung unter sämtlichen Erscheinungs- uud Darstellungsweisen des Tragischen und Komischen beanspruchen.

Andererseits aber hat das Dramatische selbst seinem Wesen gemäß eine ganz ausgesprochene Neigung, unter allen ästhetischen Modifikationen gerade das Tragische und das Komische zum Gegenstand künstlerischer Darstellung zu wählen. Dies aus zwei zusammenwirkenden Gründen: einmal, weil das Dramatische im Konflikte lebt — und dann, weil es auf einen endgültigen Austrag des jeweils gegebenen Konfliktes hindrängt. Die Modifikationen des Schönen und Anmutigen mit all ihren Abarten und Schattierungen können zwar ihren Beitrag zur allgemein künstlerischen Gesamtwirkung eines Dramas geben, indem sie sich irgendwie mit dem Tragischen oder Komischen verbinden; aber sie können nicht selbständig und in ihrer reinen Erscheinung den Gegenstand dramatischer Darstellung abgeben —

trivial ausgedrückt: das Drama kann sich nicht darauf beschränken, zu zeigen und darzustellen, daß und wiefern etwas schön oder anmutig sei. Deswegen nicht, weil das Schöne (und seine ästhetische Verwandtschaft) keinen Konflikt enthält, weil vielmehr sein Wesen gerade in der konfliktlosen Harmonie aller zum Gesamteindruck zusammenwirkenden psychologisch-ästhetischen Faktoren ruht. Einen Konflikt enthalten nun freilich auch die Modifikationen des Erhabenen und des Häßlichen, aber es ist nur ein formal psychologischer Konflikt im anschauenden Subjekt, eben sofern die zunächst sich aufdrängende Unlust am Gegenstand der Anschauung erst überwunden werden muß durch die Lust am ästhetischen Anschauen selbst; im Gegenstand der Anschauung an sich aber liegt noch kein innerer Konflikt, der Gegenstand wirkt eben einfach unlustig, das Häßliche durch das unmittelbar Unangenehme, das es an sich hat, das Erhabene, indem es die eingestellten Maßstäbe zunächst übersteigt. Beides kann sich daher wie das Schöne mit dem Tragischen oder Komischen im Drama verbinden, aber nicht selbständiger Gegenstand dramatischer Darstellung werden. Beim Tragischen und Komischen dagegen liegt schon im Objekt der Anschauung an sich ein Konflikt, eben im tragischen und komischen Widerspruch, und diesen inneren Widerspruch im Gegenstand der Anschauung kann

die dramatische Darstellung als einen Willenskonflikt aufblättern, zur Handlung entfalten, ins Spiel setzen. Ferner drängt das Tragische ganz unweigerlich, das Komische wenigstens da, wo es an einem menschlichen Konflikt offenbar wird, zu einem bestimmten Abschluß — während das Schöne und Anmutige, das Häßliche und Erhabene, auch wenn sie nicht in ruhender Zuständlichkeit sondern in lebendiger Bewegung vorgeführt werden, doch nicht notwendig jenen alles erledigenden Abschluß der Bewegung verlangen, der dem Drama unerläßlich ist. Auch insofern kommen die tragischen und komischen Konflikte den Forderungen des Dramatischen am willigsten entgegen, ja man kann geradezu sagen: der dramatische Konflikt ist — mit seltenen Ausnahmen — seinem Wesen nach tragisch oder komisch; die beiden naturgemäßen Gattungen des Dramas sind also die Tragödie und die Komödie.

Thatsächlich giebt es nun freilich eine große Anzahl von Dramen, welche den Konflikt zwar in der Art des Tragischen oder Komischen anspinnen, aber ihn nicht tragisch oder komisch zum Abschluß und zur Lösung bringen; sie biegen vielmehr den Prozeß der tragischen Lebenszerstörung an irgend einem Punkte und in irgend einer Weise in die Rettung und Wiederherstellung des in leidvoller

Zerstörung Begriffenen um — oder sie führen den in seinem Wesen komischen Konflikt zu einem Ziele, wo es Ernst wird und nichts mehr zu lachen giebt. Ein solches Drama pflegt man dann entweder Drama schlechtweg oder Schauspiel oder auch ausdrücklich Versöhnungsdrama zu nennen — und zeitweilig, wie z. B. gegenwärtig, kann diese Art von Drama förmlich ins Wuchern und Ueberwuchern kommen. Ueberblickt man aber die Reihe dieser Dramen kritisch, so zeigt sich sehr rasch, daß unter ihrer Masse verhältnismäßig sehr wenige sind, die als dramatische Kunstwerke standhalten, tieferen Wert, dauernde Wirkung beanspruchen können. Dramen wie Lessings „Nathan", Goethes „Iphigenie", Schillers „Tell", Kleists „Prinz von Homburg" sind sehr spärlich in der Literatur gesät. Die meisten andern dieser Art sind nichts als verpfuschte Tragödien oder Komödien, deren Verfasser nicht das Herz oder nicht die Kunst hatten, einen tragischen oder komischen Konflikt so in der Tiefe zu fassen, daß er zu tragischem oder komischem Austrag hätte gebracht werden können und müssen; und fast immer wird man dabei den mehr oder weniger gelungenen Versuch bemerken, den Ausfall an tragischer oder komischer Wirkung durch Rühreffekte zu decken — Rührung ist ein Gefühlszustand schwachmütiger Art, der nicht die Kraft hat, sich mit Widersprüchen einzulassen und sie

zu überwinden, vielmehr nur in widerspruchslosen, billig zu habenden Affekten trauriger oder freudiger Art schwelgt. In Wahrheit steht die Sache so — und eine aufmerksame Betrachtung der genannten klassischen Schauspiele wird es bestätigen: ein Drama, das weder Tragödie noch Komödie ist, ist nur in den seltenen Fällen möglich, wo der Konflikt an sich nicht komisch, sondern ernst ist, ohne doch eigentlich tragisch zu sein — das heißt: es liegt in diesen Fällen schon im Stoff, wie ihn der Dramatiker zur Handlung organisiert, daß der Lebenswille und die Lebensmächte, welche im Kampf mit feindlichen Mächten liegen, von vornherein zu stark und siegessicher sind, um eine Zerstörung des Lebens, ein wirklich tragisches Leiden aufkommen zu lassen. Das Tragische ist in diesen Fällen zwar als eine latente Möglichkeit vorhanden, aber es findet nicht die Bedingungen, wirklich zu werden; es braucht nicht erst umgebogen, umgangen, in Rührung verwässert zu werden — es kommt gar nicht auf vor der Stärke und Ueberlegenheit der den Sieg des Lebens verbürgenden Bedingungen, die so oder so in den Charakteren und Verhältnissen begründet sind. Diese Fälle sind zwar im wirklichen Leben gar nicht selten sondern sehr häufig; aber es ist eine Täuschung zu meinen, all diese häufigen Fälle eignen sich auch für dramatische Darstellung — und es ist nur begreiflich, daß man in diese Täuschung um so sicherer verfällt, wenn man

ohnedies wie „die Moderne“ in dem Wahn befangen ist, man dürfe nur die Wirklichkeit, wie sie ist, auf die Bühne stellen, um ein Drama zu schaffen. Eine Täuschung ist es, denn in jenen häufigen Fällen der Wirklichkeit, wo der Sieg des Lebens von vornherein gewiß ist, ist meist entweder der Konflikt überhaupt nicht bedeutend genug, um für ein Drama auszureichen; oder die Momente, welche den Sieg des Lebens schaffen, liegen zu weit auseinander, sind zu zerstreut, ziehen sich zu lang hin, als daß sie eine dramatische Verdichtung und Zuspitzung ertrügen; oder namentlich: es läßt sich aus ihnen kein endgiltiger Abschluß, kein völliger Austrag des Konflikts gewinnen, der endgiltige Sieg des Lebens läßt sich nicht mehr zeigen, nicht mehr anschaulich machen — man kann ihn höchstens verstandesmäßig erschließen oder auf Treu und Glauben als in Zukunft wahrscheinlich annehmen. Und so kommt es dann, daß diese Fälle in dramatischer Darstellung doch eben als unfertige, verbogene und verwaschene Tragödien erscheinen — oder auch als verpfuschte Komödien, denn sehr häufig hätte sich gerade aus solchen Stoffen etwas Rechtes machen lassen, wenn man sie gar nicht ernst sondern komisch genommen hätte.

Und so wird es schließlich dabei bleiben, daß das Drama seiner Natur nach entweder Tragödie oder Komödie ist, während jenes Dritte nur in seltenen Aus-

nahmefällen eben als Ausnahme zur dramatischen Wirklichkeit wird, wenn entweder der Stoff besonders günstig oder die Kraft und Individualität des Dramatikers besonders dazu angethan ist, jene Schwierigkeiten zu überwinden und eine Ausnahme von der Regel zu schaffen.



Siebentes Kapitel.

Die dramatische Sprache.

Stellt man sich auf den Standpunkt des schaffenden Dramatikers, so besteht seine dramatische Schaffensthätigkeit zunächst und hauptsächlich darin: einen dramatischen Stoff richtig zu erfassen, ihm seinen Gehalt an dramatischen Willenskonflikten abzuschauen oder einen solchen in ihn hineinzuschauen, unter dem Gesichtspunkt der Willenskonflikte den Stoff zu dramatischer Handlung zu organisieren, die Charaktere so zu bilden, daß sie Träger der Handlung sein können, den Lauf der Handlung nach gewissen Grundgesetzen der Komposition einzurichten und zu führen, den tragischen oder komischen Konflikt der Natur des Tragischen und Komischen entsprechend in dramatischen Konflikt zu verwandeln und zu seinem notwendigen Austrag zu bringen. Das ist die Thätigkeit der inneren Formgebung, ohne die kein lebens-

fähiges Drama zustande kommt; sie schafft das dramatische Kunstwerk in seinem Wesen und Gehalt. Damit existiert es aber erst für den Dramatiker selbst als etwas in seinem Inneren Vorhandenes, noch nicht für den Zuschauer; ja für den Dramatiker selbst ist es noch kein fertig ausgestaltetes Kunstwerk, sondern nur das, wenn auch noch so lebendige und klare, wenn auch schon bis ins Einzelne durchgearbeitete innere Bild eines solchen, ein Vorbild dessen, was endgiltig und auch für Andere schaubar werden soll. Es handelt sich noch darum, dem innerlich schon Geformten auch die äußere Form zu geben, das in der Seele des Dramatikers allein lebendige Spiel in ein äußerlich schaubares, wirklich spielbares Spiel umzusetzen.

Wie schon am Anfang betont, sind die Mittel dazu, ganz allgemein psychologisch gesagt: Ausdrucksbewegungen d. h. sinnlich wahrnehmbare Bewegungsvorgänge an der körperlichen Erscheinung von Menschen, welche durch diese Bewegungen innere Lebensvorgänge äußern und durch Aeußerung anderen mitteilen, irgendwie anschaulich machen. Es sind augenfällige Mienen, Geberden, Lachen, Weinen und hörbare Bewegungen des Sprachorgans, also Worte. Diese Ausdrucksbewegungen hat der Dramatiker in irgend einer Weise so anzuordnen und in einer bestimmten Anordnung vorzuschreiben, daß sie von Menschen auf einem bestimmten Schauplatz

vollzogen und von Andern sinnlich wahrgenommen werden können und dadurch in dem Anschauenden ein Nachbild dessen erzeugen, was als Vorbild des dramatischen Kunstwerks in der Seele des Dramatikers gestanden ist. Und zwar sind es genau die Ausdrucksbewegungen, welche der Dramatiker die von ihm geschaffenen Charaktere in seiner Phantasie hat vollziehen sehen und hören, durch welche diese Charaktere ihre Willenskonflikte und deren Folgen in dramatische Handlung umsetzen müssen, damit diese Handlung überhaupt entstehe. Diese Bewegungen der vom Dramatiker geschauten Charaktere (nicht die vom bloßen Rohstoff gegebenen) sollen die auf dem Schauplatz spielenden Menschen nachahmen, daß Andere sie schauen können — dadurch entsteht und vollendet sich das eigentliche Spiel. Zwar sind die Bewegungen, welche die dramatischen Charaktere in der Phantasie des Dramatikers vollziehen, nicht bloß Ausdrucksbewegungen im strengsten Sinne, es sind auch Bewegungen darunter, die sich zu Handlungen verbinden; doch sind auch diese in gewissem Sinn Ausdrucksbewegungen, sofern sie einen Willensvorgang äußern, das Gewollte in schaubare That umsetzen. Und jedenfalls werden sie für die äußere Form des Dramas, für das thatsächliche dramatische Spiel, wenn auch nicht immer so doch in vielen Fällen zu Ausdrucksbewegungen im strengeren

Sinn, zu Geberden, welche jene Handlungen nur andeuten — einen Händedruck verabreicht man auf dem Schauplatz des Spiels in Wirklichkeit, einen Schwertschlag oder eine Ohrfeige nur mit andeutender Geberde.

Dieses ganze Spiel der Ausdrucksbewegungen, das Wort eingeschlossen, erfindet und schafft der Dramatiker, das ist die äußere Form, in die er die bereits geschaffene innere Form seines Dramas umsetzt; er ordnet dieses ganze Spiel in allem Wesentlichen an und schreibt es den Spielenden vor — sie haben es nur nachzuschaffen, richtig aufzufassen und auszuführen, und ihre eigentliche Kunst besteht eben darin, das zu thun, das vom Dramatiker Gewollte mit aller Anschauungs- und Ueberzeugungskraft dem Zuschauer spielend vorzustellen. Die Schauspielkunst ist zwar ein unentbehrlicher Faktor in der dramatischen Kunst als einem lebendigen Ganzen, aber an und für sich betrachtet, von der schaffenden Kunst des Dramatikers abgelöst ist sie nur reproduzierende Kunst so gut wie die reproduzierende Musik — sie hat nur auszuführen, was der Dramatiker, der eigentlich das Drama Produzierende, vorschreibt. Die griechischen Dramatiker waren denn auch thatsächlich ihre eigenen Regisseure, die wirklichen Leiter der Aufführung — ähnlich wie in ihrer Art Shakespeare oder auch Molière; erst der kom-

plizierte Mechanismus unseres modernen Bühnenwesens hat den Dramatiker in eine Stellung gebracht, in der er auf die Ausführung des von ihm geschaffenen Spiels auch bei Lebzeiten wenig Einfluß mehr hat, wenigstens in Deutschland — in Frankreich scheint er dessen noch mehr zu haben. Aber trotzdem — und das ist eigenmächtigen oder eingebildeten Schauspielern und Berufsregisseuren gegenüber, auch gegenüber dem Götzendienst des Publikums mit Schauspielgrößen prinzipiell festzuhalten: trotzdem bleibt der Dramatiker der eigentliche Schöpfer des dramatischen Spiels, die Andern sind nur seine ausführenden Organe. Dies natürlich nur in dem Fall, daß er wirklich dramatisch zu schaffen weiß, und um so mehr, je „bühnengerechter“, das heißt zum Spiel tauglicher das Drama schon aus seinen Händen hervorgeht, um so weniger, je mehr es sich dem bloßen Buchdrama im übeln Sinne nähert und von Regisseuren und Schauspielern erst zu einem wirklichen dramatischen Spiel umgestaltet und eingerichtet werden muß.

Weiter nun aber: das Mittel, wodurch der Dramatiker den Spielenden vorschreibt, was gespielt werden soll, ist eine ganz bestimmte Art der Ausdrucksbewegung, die Sprache. Er könnte es ihnen ja möglicherweise mit allen in Betracht kommenden Ausdrucksbewegungen vormachen, und in den primi-

tivsten Anfängen der dramatischen Kunst hat er das ohne Zweifel auch gethan. Unter den verwickelteren Verhältnissen einer höher entwickelten dramatischen Kunst ist dies nicht mehr möglich, nicht nur, weil der Dramatiker nicht ohne Weiteres auch Schauspieler, Mimiker sein kann (bis auf einen gewissen Grad, wenigstens innerlich, phantasiemäßig ist es freilich jeder wahre Dramatiker) — sondern auch weil ein verwickelteres dramatisches Spiel eben unmöglich nur von Einem vorgemacht werden kann, auch wenn dieser einen gewissen Grad von mimischem Können besitzt — nicht so vorgemacht werden kann, daß die Andern es völlig fassen und ohne weiteres nachmachen können. Die Sprache wird also notwendig zum Auskunftsmittel, alles das mitzuteilen und vorzuschreiben, was durch jegliche Art von Ausdrucksbewegung gespielt werden soll; und als notwendiges Ersatzmittel für die Sprache hat sich im Lauf der Entwicklung die Schrift, das „Buch" eingestellt.

Dieses Mittel des Dramatikers, seine innerlich geformte dramatische Handlung in die äußere Form des dramatischen Spiels zu setzen, ist aber die Sprache in doppelter Weise. Einmal insofern, als der Dramatiker den Schauspielern mit Worten vorschreibt, wo und wie sie gehen und stehen, sich halten und bewegen, Mienen, Geberden, Handlungen vollziehen,

was und wie sie sprechen sollen — kurz, insofern er mit Worten Spielanweisungen, „Regiebemerkungen“ und dergleichen giebt, etwa auch Ton und Stimmung, Miene und Geberde vorschreibt, in und mit denen gesprochen werden soll — und endlich auch, sofern er das zu Sprechende in seinem Wortlaut sprachlich und schriftlich fixiert. Das und dergleichen ist aber nur die eine, äußerliche, wenn auch noch so wichtige Art und Weise, wie dem Dramatiker die Sprache zum Mittel wird, das Spiel in Form und Gang zu bringen. Etwas Anderes, mehr Innerliches und noch Wichtigeres ist, daß dem Dramatiker die Sprache das wichtigste Ausdrucksmittel ist, um den inneren seelischen Verlauf der Handlung, die Entwicklung der Willenskonflikte mit all ihren Begleiterscheinungen im ästhetischen Sinne anschaulich zu machen. Die anderen Ausdrucksbewegungen allein, Mienen, Geberden, äußere Thathandlungen genügen dazu nicht, wenn das Drama nicht auf der Stufe des Tanzes oder der Pantomime stehen bleiben, vielmehr wirkliches Drama sein soll. So viel sich im Einzelnen durch einen Blick, eine Miene oder Geberde, ein Lachen oder Seufzen, durch Haltung und Bewegung jeglicher Art von dem augenblicklichen Zustand des Inneren sagen läßt, so ausgiebig der Dramatiker diese Mittel für seine Wirkungen am rechten Ort benutzen muß, so sorgfältig sich der erfahrene Dramatiker hüten wird,

viel schöne Worte zu machen in einem Augenblick, wo ihm der Schauspieler durch eine kurze Handbewegung oder dergleichen die ganze Wirkung seiner Worte vorwegnehmen kann: so genügen doch für das Ganze diese mimischen Mittel nicht, um den ganzen seelischen Werdeprozeß des Willens vom ersten Auftauchen des Konflikts bis zu seinem endgiltigen Austrag dem Zuschauer deutlich und anschaulich zu machen. Je reicher und vertiefter, je verwickelter und umfassender, je geistiger und feiner dieser Prozeß mit all seinen Begleiterscheinungen sich gestaltet und entfaltet, je mehr namentlich eben das Werden des Prozesses zur dramatischen Darstellung kommen soll, desto unentbehrlicher wird die Sprache als Ausdruck für das alles, destoweniger genügt die bloße Mimik. Dem augenblicklichen Stand des Prozesses im Einzelnen, den vorübergehenden Zuständen, die nicht das eigentliche Werden, sondern mehr Ergebnisse und Voraussetzungen des Werdens sind, auch etwa einzelnen, ganz kurzen Stadien und Wendungen des Werdens — denen allerdings kann die Mimik unter Umständen sogar stärkeren und eindringlicheren Ausdruck geben als das Wort; für das eigentliche innere Werden des Willens aber, für seine verwickelteren namentlich gefühlsmäßigen Begleiterscheinungen (also für das Lyrische im Dramatischen) und vollends für gewisse epische Bestandteile des Dramas ist nur das

Wort das ausreichende Ausdrucksmittel. Und weil eben das Werden des Willens und seiner Konflikte die eigentliche Seele des Dramatischen ist, darum ist auch die Sprache das wichtigste dramatische Ausdrucksmittel, so sehr es von der Mimik unterstützt, obwohl es von ihr zuweilen abgelöst werden mag, obwohl es selbst wieder zuweilen nur zum Unterstützungsmittel des Mimischen werden kann. Das liegt im Wesen des Dramatischen abermals so sicher begründet, daß es keinen Dramatiker giebt, der des dramatischen Wortes nicht mächtig wäre — ganz abgesehen vom spezifisch Poetischen am Dramatischen, das ja ohnedies vom Wort nicht zu trennen ist.

Eine andere Frage, die zwar schon lange existiert aber doch erst durch Richard Wagner so recht in die Welt hineingeworfen worden ist, ist die Frage, ob und wie weit das dramatische Wort nur als gesprochenes zu fassen sei oder sich auch mit der Musik verbinden oder gar nur in Verbindung mit Musik gelten, ja am Ende gar durch die Musik überflüssig gemacht werden könne? Also die Frage über Oper und Musikdrama. Diese Frage ist eine Frage, mag sie auch den eingeschworenen Wagnerianern endgiltig gelöst scheinen; anderen erscheint sie ungemein verwickelt und weitaussehend, sie kann auch in diesem Zusammenhang nicht bis ins Einzelne verfolgt werden. Aber es giebt gewisse

entscheidende, im Wesen des Dramatischen und im Wesen der Musik begründete Gesichtspunkte, welche die Sache stark zu vereinfachen geeignet sind.

Man wird von Folgendem ausgehen müssen. Die psychologisch-ästhetische Wirkung der Musik vollzieht sich in den allgemeinsten Grundzügen so: durch Gehörsreize, Klangeindrücke vermittelt entsteht eine bestimmte Art von Nervenerregung, die aber über die bloße Erregung der Gehörsnerven hinausgeht, das gesamte Nervensystem in Mitschwingung versetzt und sich psychologisch als ein Gesamtzustand der Gefühlssphäre darstellt. Wir nennen ihn Stimmung. Dieser musikalische Stimmungszustand ist nun aber nicht notwendig verbunden mit bestimmten Vorstellungen der anschauenden Phantasie, mit inneren Gesichtsbildern; er kann solche zu Begleiterscheinungen oder Folgezuständen haben, aber er muß nicht, wenigstens nicht in der Weise, daß mit Sicherheit auf das Eintreten irgendwelcher bestimmter Vorstellungen zu rechnen wäre. Allerdings können durch gewisse tonmalende Klangfiguren in naturalistischer Nachahmung des Wirklichen bestimmte Vorstellungen geweckt werden — aber dieses Mittel ist doch nur in sehr beschränktem Maße anwendbar; es kann auch auf andere Weise, durch außermusikalische Veranstaltungen, durch das Wort namentlich, dafür gesorgt sein oder gesorgt werden, daß sich bestimmte

Klangeindrücke durch Uebung und Gewöhnung mit bestimmten Vorstellungen schon für uns verbunden haben oder in der Vorführung eines musikalischen Werkes allmählich damit verbinden — aber auch diese Möglichkeit hat ihre engen Grenzen und beruht überdies eben auf nicht bloß musikalischen Mitteln, scheidet also aus der Betrachtung der rein musikalischen Wirkung aus. Im Ganzen ist es doch dem Zufall, beziehungsweise der allgemeinen oder augenblicklichen individuellen Disposition des Musikhörenden überlassen, welche Vorstellungen anschauender Art sich ihm mit den gehörten Klangvorstellungen und den durch sie vermittelten Stimmungszuständen möglicherweise verbinden.

Nun sind aber ganz bestimmte Vorstellungen und Vorstellungsgruppen unerläßliche Bedingung, wenn uns ein Willensvorgang deutlich werden soll — wenigstens soweit sich's um Willensvorgänge handelt, die sich im Bewußtsein vollziehen; es können höchstens ganz allgemeine unbewußte Regungen des Lebenswillens, namentlich in der Form von Trieben ohne das Auftreten von bestimmten Vorstellungen verlaufen, nur in Stimmungszuständen sich ankündigen, wie sie die Musik allein mit einiger Sicherheit erzeugen kann. Daraus folgt, daß die Musik als solche kein Mittel hat, Willensvorgänge mit zwingender Sicherheit deutlich zu machen,

künstlerisch darzustellen, zum mindesten keine im klaren Bewußtsein verlaufenden Willensvorgänge. Wenn nun aber in der Darstellung von Willensvorgängen das Wesen des Dramatischen liegt, so folgt weiter, daß die Musik eben dieses Wesentliche nicht auszudrücken vermag — außer es handle sich um wenig bestimmte, triebartige, unter der Bewußtseinsschwelle sich vollziehende Regungen des allgemeinen Lebenswillens. Auf der anderen Seite haben aber auch die Willensvorgänge regelmäßig ihre, wenn auch noch so geringen Begleiterscheinungen gefühlsmäßiger Art, wenn auch nur stimmungsartig; denn ein gewisser Gefühls- oder Stimmungston verbindet sich eben mit den Vorstellungen, auf welche die innere Willensaktion sich richtet. Diese gefühls- und stimmungsmäßigen Begleiterscheinungen des Willens also kann die Musik zum Ausdruck bringen — diese allein, sie aber allerdings nicht selten viel stärker, als es mit anderen Ausdrucksmitteln möglich ist.

Von dramatischer Musik, das heißt von Musik als einem selbständigen Ausdrucksmittel des Dramatischen kann also streng genommen gar nicht die Rede sein, so leichthin man diesen Ausdruck zu gebrauchen pflegt. Wenn man ihn überhaupt zulässig finden will, so kann damit nur gesagt sein, daß die Musik Gefühle und Stimmungen errege,

welche wir als Begleiterscheinungen von Willensvorgängen zu erkennen im Stande sind. Auf musikalischem Wege lassen sich also Willensvorgänge als vorhanden andeuten, welche wir nur aus solchen Begleiterscheinungen zu erkennen vermögen oder welche überhaupt nur in der Form von Stimmungszuständen die Bewußtseinsschwelle überschreiten; und es läßt sich der Eindruck von anderweitig schon zum Ausdruck gebrachten Willensvorgängen verstärken, wenn ihre Begleiterscheinungen auch musikalisch zum Ausdruck gebracht werden. Im Gegensatz dazu erzeugt das dramatische Wort mit Sicherheit bestimmte Vorstellungen für die schauende Phantasie, und indem es diese als Gegenstände der Willensaktion vor die Phantasie bringt und etwa noch mit gewissen nicht anschaulichen, mehr begrifflichen Bezeichnungen nachhilft, welche direkter, wenn auch ärmer auf die Willensvorgänge selbst hinweisen — kann das Wort viel kräftiger und deutlicher auch die im hellsten Bewußtsein verlaufenden Willensvorgänge zum Ausdruck bringen. Da überdies die Vorstellungen auch ihre Gefühlstöne mitbringen und Stimmungen erzeugen, so kann das Wort auch jene Begleiterscheinungen des Willens dem Hörer vermitteln; ja es hat noch die Fähigkeit, eine der rein musikalischen nah verwandte Klang- und Stimmungswirkung dazu zu bringen. Je völliger das alles dem Worte

gelingt, desto weniger kann die Musik dazu thun; je unvollständiger es dem Wort gelingt, desto eher kann die Musik ergänzend eintreten oder den Eindruck verstärken, indem sie die Begleiterscheinungen stärker hervorhebt. Dabei ist übrigens nicht zu vergessen, daß das dramatische Wort schon eine natürliche Ergänzung und Verstärkung durch die Mimik hat, welche eine musikalische Ergänzung um so weniger notwendig erscheinen läßt, je völliger sich Wort und Mimik zum Ausdruck der Willensvorgänge verbinden.

Faßt man das alles scharf ins Auge und verfolgt man es weiter in seine Konsequenzen, so sollte es nicht allzuschwer sein, in den Fragen der Oper und des Musikdramas einen sicheren Standpunkt zu gewinnen, von dem aus man allerdings mit manchen gangbaren Auffassungen in Konflikt kommen aber auch über das bloße Geschmäckeln und Empfindeln oder Nachreden von herrschenden Schlagwörtern hinauskommen kann. Es wird nun begreiflich, wie die dramatische Kunst — auch nachdem sie ihre anfängliche enge Verbindung mit der Musik längst gelöst und sich zur selbständigen Kunst ausgewachsen hatte — doch wieder dazukommen konnte, die Musik als Hilfe für ihre Wirkungen heranzuziehen; es wird begreiflich, wie man gewisse lyrische Stellen des Dramas zum Lied erweitern und singen lassen konnte; begreiflich, wie auch das im Ganzen nur ge-

sprochene Drama hie und da Lieder einlegen kann, wie es zuweilen durch reine Musik, einzelne Instrumente oder Orchester gewisse Stellen von Gefühls- und Stimmungsgehalt noch besonders heraussheben oder etwa gar im Einzelnen einmal das Wort durch Musik ersetzen mag. Begreiflich wird ferner auch, wie Richard Wagner dazukommen konnte, die Musik als ein unerläßliches Ausdrucksmittel für das ganze Drama zu fordern: seiner ganzen Individualität gemäß und unter dem Einfluß Schopenhauers sucht er den Willen mit besonderer Vorliebe unter der Bewußtseinsschwelle, in jenen Regionen des allgemeinen Lebenswillens, wo er mehr triebartig wirkt und häufig das Bewußtsein und die bestimmten Vorstellungen flieht; in diese Regionen mit der Musik hineinzuwühlen, dünkt ihm besonders wichtig und hier erreicht er auch seine stärksten Wirkungen. Aber die Sache hat auch eine andere Seite: diese Regionen umfassen bei weitem nicht das ganze Gebiet der Willensvorgänge, die eigentlich dramatischen Willenskonflikte vollziehen sich ebensogut und mehr noch im hellen Tag des Bewußtseins und haben jene dunkeln Regionen des Unbewußten nur zum Untergrund. Die Musik als solche ist aber nicht imstande, die bewußten Willensvorgänge genügend deutlich ohne das Wort zum Ausdruck zu bringen — das ist Sache des Wortes und ihm nebst der Mimik bleibt daher

im Drama die erste Stelle, die entscheidende Bedeutung für die Darstellung des Dramatischen. Ja es ist imstande, nur mit Hilfe der Mimik, ohne Musik ein vollgiltiges dramatisches Spiel zu erzeugen; Wagner thut ihm Unrecht, wenn er ihm die Musik unter allen Umständen als Ergänzung oder gar als das beherrschende dramatische Ausdrucksmittel aufzwingen will — er wird von allen großen Dramen der Weltliteratur Lügen gestraft. Und es kommt noch eins dazu: wo irgend der ästhetische Zweck im Drama schon durch Wort und Mimik erreicht ist, da kann die Musik nicht nur nichts mehr hinzubringen, sie schädigt sogar die Wirkung, indem sie gegen das allgemeine Lebensgesetz verstößt, das auch ein ästhetisches Gesetz ist: gegen das Gesetz des kleinsten Kraftmaßes, das bestimmt, daß die aufgewandten Mittel im richtigen Verhältnis zur beabsichtigten Leistung zu stehen haben, wenn nicht mit Unlust gegen die zugemutete Kraftverschwendung reagiert werden soll. Ein psychologischer Hauptgrund, warum so Viele sich von Wagnerschen Musikdramen mit Unlust, verstimmt und ärgerlich überreizt abwenden, ist eben das, was freilich den Wenigsten bewußt ist: daß Wagner die Mittel zur Erreichung des dramatischen Zwecks in unmäßiger Weise häuft, indem er überall die Musik hinzubringt, auch wo Wort und Mimik den Dienst allein thun könnten. Das erzeugt ein Gefühl der Ueberlastung

und Ueberreizung, des unverhältnismäßigen Kraftaufwandes, gegen das eben einmal nur diejenigen nicht mehr mit Unlust reagieren, deren ganzer psychisch-physischer Organismus ohnedies schon überreizt ist. In dieser Beziehung hat Wagner gegenüber der Oper vor ihm, die er theoretisch so gründlich gerichtet hat, nicht etwa neue Bahnen eingeschlagen, sondern er hat nur den bereits eingeschlagenen Weg bis an eine Grenze verfolgt, wo kein Weitergehen möglich ist, wo man schließlich wieder wird umkehren müssen. Denn das gerade war die ästhetische Thorheit — nicht der einfachen Spieloper, des schlichten Singspiels, sondern der Oper, wie sie sich bis auf Wagner thatsächlich entwickelt hatte: so viel sie auch an rein musikalischen Werten zu Tage gefördert hat, so war sie doch dahin gekommen, daß sie alles Dramatische zudeckte, zubaute, verschwemmte und versandete mit ihrem ewigen Singsang, mit dem bis zum hellen Blödsinn gehenden Inmusiksetzen von allem Möglichen und Unmöglichen — bis schließlich kein vernünftiger Mensch mehr etwas vom Dramatischen verspüren konnte und die Leute nur noch um der Musik und der Ausstattung willen ins Theater liefen, das doch der Schauplatz fürs Drama sein soll. Wenn dann einmal einer dahin kam, unvorsichtig mit der ehrlichen Meinung herauszuplatzen, die Oper sei im Grund ein ästhetischer Unsinn, so klang das allerdings schrecklich

naiv für die Ohren der einseitigen Musikmenschen; dieser Naive, Gute hatte sich aber nur das gesunde Empfinden dafür bewahrt, daß das Dramatische nur um seine eigenste Kraft und Wirkung gebracht wird, wenn man seinen natürlichen Ausdrucksmitteln künstlich noch ein anderes aufpfropft, und zwar das eigensinnigste und rücksichtsloseste von allen, das dem Dramatischen schmarotzerhaft das beste Leben aussaugt. Und Wagner, der die Thorheit dieser Oper nach andern Seiten hin so wohl eingesehen und kritisiert hat — er macht die Sache zwar insofern besser, als er die Musik grundsätzlich wieder in ihre dienende Stellung gegenüber dem dramatischen Zweck zurückverweisen will; aber er macht auf der anderen Seite die Sache nur schlimmer und führt sie zu ihren äußersten Konsequenzen, indem er ebenso grundsätzlich dem Wort und der Mimik noch die Musik aufdrängen und an Stelle der Oper und des reinen Dramas sein Musikdrama als das angeblich alleinige Kunstwerk der Zukunft setzen will. Es wird auch noch eine Zeit kommen, da man das und dergleichen wieder einsehen wird; zur Zeit ist noch wenig unbefangener Blick dafür vorhanden.

Es bleibt noch die Frage übrig: was ist denn nun aber dramatische Sprache? Was macht die Sprache dramatisch im Unterschied von jeder anderen Sprache? Die Antwort wird sich nach allem Bis-

herigen in gedrängter Kürze geben lassen. Wir dürfen nur weiter fragen: wer spricht im Drama? — das heißt: nicht im Buch, auch nicht in den Regiebemerkungen des Dramatikers, sondern im lebendigen Spiel auf dem Schauplatz. Nicht ein Erzähler spricht, nicht ein lyrischer Dichter, sondern die dramatischen Charaktere selbst sprechen durch den Mund der sie spielenden Menschen. Und zu welchem Zweck sprechen sie? Uns ihr Inneres zu offenbaren, und zwar so, wie dieses im Lauf der Handlung — das heißt in den Konflikten ihres Willens und unter den auf sie zurückwirkenden Folgen ihres Wollens — in dem stetigen Prozeß eines unausgesetzten Werdens begriffen ist. Das dem Zuschauer zu zeigen in all seinen Stadien und mit all seinen inneren und äußeren Vermittlungen — das ist der einzige Zweck, zu dem die dramatischen Charaktere den Mund aufthun. Dramatisch ist also die Sprache nur dann, wenn — und nur soweit, als sie diesem Zwecke dient: jenen Werdeprozeß vor unsern Augen auszubreiten, ihn entstehen, sich entwickeln und verwickeln, lösen und abschließen zu lassen, uns so hineinschauen zu lassen in das Werden des Willens und seiner Folgen, daß es ist, als erlebten wirs unmittelbar selbst, als würden wir mit, während vor unseren Augen etwas wird. Das dramatische Sprechen ist ein fortwährendes Herausarbeiten der

Willensvorgänge und ihrer Begleiterscheinungen aus dem Innern der Charaktere, ein Herausarbeiten für den Zuschauer, auch wenn die dramatische Person es noch so intim mit sich selbst zu thun hat; dadurch daß sie spricht, weiht sie uns in ihre intimsten Geheimnisse ein, so daß sie wie unsere eigene Angelegenheiten werden — und diese Geheimnisse sind Geheimnisse des innersten Lebenswillens. Hierin liegt unter anderem auch die Berechtigung des vielangefochtenen Monologs — freilich auch die Grenze seiner Berechtigung. Wo eine Person im gegebenen Augenblick für jenen Zweck nichts Wichtiges und Wesentliches zu sagen und zu offenbaren hat, wo eine kurze Andeutung genügen oder gar stärker auf unsere Phantasie wirken würde oder wo mit anderen Mitteln einfacher, natürlicher und eindringlicher der Blick in die inneren Vorgänge eröffnet werden könnte, da hat die Person allerdings kein dramatisches Recht, in unserer Gegenwart laute Selbstgespräche zu führen, etwa nur um sich selbst zu bespiegeln, um eine Lücke auszufüllen oder um des Dramatikers rhetorische oder poetische Begabung aufzuzeigen; da ist das alles undramatische Rednerei, und sei sie noch so schön. Aber es giebt Fälle, in denen es die von der dramatischen Handlung gegebenen Umstände mit sich bringen, daß der einsame Mensch uns nur in sein Inneres blicken

lassen kann, indem er das, was in ihm vorgeht, selbst ausspricht — man denke nur beispielsweise an die Monologe Hamlets, bei denen es besonders klar liegt. Sogar in der Wirklichkeit, auf welche die Gegner des Monologs pochen, vollziehen sich seelische Vorgänge nicht selten ausdrücklich so, daß sie sich in Worte fassen, ja die innere Erregung führt den Menschen häufig dahin, daß er diese Worte laut spricht, auch wo sie kein Mensch hört oder hören soll; spricht er sie aber in Wirklichkeit nicht laut, so muß er sie doch im Drama laut sprechen, denn da hat er Zuhörer, wenn auch nicht auf der Bühne, so doch im Zuschauerraum — Zuhörer, das heißt in diesem Fall Menschen, die deswegen im Zuschauerraum anwesend sind, weil sie ins Innere des Menschen auf der Bühne sehen wollen; das können sie aber in diesen Fällen nicht, wenn der Mensch auf der Bühne nicht laut spricht, was der Mensch der Wirklichkeit nur in sich hinein spräche. Ein andermal freilich vollziehen sich die in Frage kommenden seelischen Vorgänge in der Wirklichkeit nur in der Form von Vorstellungen und damit verbundenen Gefühlen und Gemütsbewegungen jeglicher Art; aber im dramatischen Spiel sollen sie sich eben nicht bloß thatsächlich vollziehen, sondern sie sollen dem Zuschauer offenbar und deutlich werden. Das aber geht unter Umständen einfach nicht anders, als

indem ihnen Worte geliehen werden; diese Worte aber müssen von den Spielenden laut gesprochen werden, wenn sie gehört werden und ihre Wirkung auf den Zuschauer thun sollen. Wie soll uns denn Hamlet gewisse Vorgänge seines Innern, von denen kein Mensch in Dänemark eine Ahnung haben darf, die aber uns offenbar sein müssen — wie soll er sie anders zur dramatischen Wirkung auf uns bringen, als indem er seine Gedanken, Vorstellungen und Gemütsbewegungen in Worte umsetzt? Kann er uns etwa das alles wortlos vormimen? Könnte das nur auch die Musik uns vollständig vermitteln? Nein, am rechten Platz ist der Monolog nicht nur kein Armutszeugnis oder Lückenbüßer und ebensowenig etwas dramatisch Unwahres, vielmehr etwas Berechtigtes und Notwendiges und überdies eine ganz besonders beweiskräftige Probe dafür, ob der Dramatiker ein dramatischer Dichter ist: denn nur der Dichter hat die Kraft, den an sich vielleicht wortlosen Seelenvorgängen solche Sprache zu leihen, daß es dem Hörer ist, als sähe er den Menschen fühlen, denken, wollen oder als erlebe er selbst die inneren Vorgänge des dramatischen Charakters. Die moderne Abneigung gegen den Monolog kommt offenbar nicht nur aus der oberflächlichen naturalistischen Theorie sondern auch aus dem stillen Bewußtsein poetischer Unzulänglichkeit.

Daß auch im Monolog dramatisch etwas rücken und vom Fleck kommen muß, wenn er sein Recht haben soll, wurde schon in einem früheren Zusammenhang erörtert. Aber auch wo sonst die im Dramatischen enthaltenen lyrischen und epischen Elemente sich geltend machen, wo ein Gefühlszustand sich einmal lauter und voller ausspricht, wo etwas Geschehenes berichtet werden muß, sagen das die dramatischen Personen, wenn sie wirklich die dramatische Sprache sprechen, in einer Weise, daß es als etwas Neues im dramatischen Prozeß erscheint, daß wir heraushören, wie der Gefühlszustand oder die Begebenheit auf das dramatische Werden wirkt oder aus ihm kommt, die in Frage kommenden Stadien der Willensentwicklung abschließt und zugleich weiterleitet. Auch in der Sprache des Dramas ist immer eine Spannung von der Gegenwart nach der Zukunft. Undramatisch dagegen ist die Sprache immer dann, wenn sie — ob auch noch so schön — über Fertiges und Abgethanes deklamiert, sei es, daß Gefühlszustände in Worten breitgeschlagen werden, die nichts oder nichts mehr für die Weiterentwicklung der Willenskonflikte zu bedeuten haben, sei es, daß Begebenheiten und Ereignisse um ihrer selbst willen berichtet werden, ohne daß sie in der Art und Weise, wie sie berichtet werden, von Einfluß auf die Bewegung der Willenskonflikte wären.

Die dramatische Sprache bekommt deswegen, im Unterschied namentlich von der epischen, nicht selten etwas Ruck- und Stoßweises, Abbrechendes und Abspringendes, ja Unruhiges und Zerrissenes, ein Hinundher von Schlag und Gegenschlag — gerade so, wie die Willensvorgänge, wenn sie in der Seele werden, ihre unruhig hin- und hergehende Wellenbewegung haben. Und sie bedarf einer Knappheit und Gedrungenheit, die von der ausführlichen Breite der Erzählung sich himmelweit unterscheidet, dagegen mit der Sprache der reinen Lyrik insofern immerhin einige Verwandschaft hat; sie kann zwar an einzelnen Stellen sich auch zu rhetorischer Fülle und volltönendem Ausdruck der Leidenschaft entfalten, aber das ist nicht der Grundcharakter der dramatischen Sprache; sehr häufig vielmehr begnügt sie sich mit Andeutungen wie die Sprache der Lyrik, nur aus anderem Grunde: die Lyrik verweilt bei der Sache, indem sie andeutet, das Drama will rasch vorwärts, und wo ein Wort genügt, braucht es nicht zwei oder drei. Im Drama ist jedes unnötige Wort nicht nur überflüssig (und spreche es selbst ein Schiller!) sondern geradezu schädlich, die Wirkung abschwächend — teils deswegen, weil alle bereits deutlich gewordenen Momente der Handlung von selbst weiter leiten und vorwärts drängen, ihre stumme Sprache sprechen; teils aber

auch, weil im dramatischen Spiel alle andern Ausdrucksbewegungen mithelfen, weil das ganze Spiel der Mimik (und vollziehe es sich nur in der Phantasie) hundertmal eine kurze Andeutung in Worten genügen läßt oder gar einmal jedes Wort überflüssig macht, wo der Erzähler noch alles Mögliche ausführlich sagen müßte.

Dies alles drückt auch der äußerlichen Sprachform, der Wortwahl, dem Satzbau, dem Rhythmus des Verses mit innerer Notwendigkeit seinen Stempel auf — sollte es wenigstens thun und thut es auch, wenn der Dramatiker ein dramatischer Dichter ist. Es ins Einzelne zu verfolgen, würde zu weit in die Fragen der allgemeinen poetischen Sprachtechnik führen. Auch über die Verwendung der Prosasprache oder des Verses im Drama lassen sich aus dem Wesen des Dramas und der dramatischen Sprache keine allgemeinen Forderungen ableiten. Hier handelt es sich teils um eine Stilfrage, die nur im gegebenen Einzelfall ihre Erledigung finden kann und mehr praktisch als theoretisch zu lösen ist; teils würde auch das wieder in ein allgemeineres Kapitel der Aesthetik der Dichtkunst führen. Immerhin wird sich soviel sagen lassen, daß die Sprache der Poesie ihrer Natur gemäß immer wieder in letzter Linie auf den Rhythmus hindrängt, und daß dieser innere Drang sich auch auf dramatischem Gebiet nicht ver-

leugnen wird, dort vielleicht sogar sich in verstärktem Maße geltend machen kann, wenn auch nicht in solcher Stärke wie in der Lyrik, so doch erheblich stärker als in der erzählenden Dichtung.



Achtes Kapitel.

Poetisch und Dramatisch, Dramatisch und Theatralisch.

Wie die schriftliche Festlegung des dramatischen Spieles das Drama auf den Boden der Literatur rückt, obwohl es nicht von Haus aus und seinem Wesen nach zu den literarischen Erzeugnissen gehört — so tritt das Drama als Kunstwerk ins Gebiet der Poesie, obwohl an der völligen Ausgestaltung des dramatischen Spiels auf dem Schauplatz nicht die Poesie allein beteiligt ist. Als Kunstwerk! Will es kein Kunstwerk sein und nicht als solches gelten, sondern nur Gelegenheit zu einer bestimmten Art von Unterhaltung und Zeittotschlag geben für Leute, die gerade nichts Besseres zu thun wissen, dann allerdings braucht es die Poesie nicht zu bemühen. Von dieser Sorte ist ja allerdings, seit es ein Theater

im modernen Sinn, als ständige Einrichtung giebt, die große Masse des alltäglichen Theaterfutters, an dem sich der feinere oder gröbere Pöbel vergnügt und mit dem die Theaterleiter ihre Kassen füllen. Man kann darüber streiten, ob und wie weit es auch ein solches Drama niederen Ranges, das bloßes Theaterstück ist, thatsächlich geben müsse, wie weit das Theater, wie es nun einmal ist, auch dem alltäglichen Unterhaltungsbedürfnis der Menge zu dienen habe. Und soweit die Aesthetik, gewissermaßen als Aesthetik des täglichen Lebens, auch die Formen der alltäglichen Unterhaltung in den Bereich ihrer Betrachtungen und Untersuchungen ziehen will, mag sie auch diesem Theaterspiel ihre Aufmerksamkeit schenken so gut wie dem Zirkus oder dem „Variété.“ Aber aus der Aesthetik des Dramas im strengen Sinne scheidet die Betrachtung des Bühnenspiels aus, das von der dramatischen Kunst nur die äußeren Formen borgt, aber im Wesen andere Zwecke verfolgt als künstlerische, auf die Stufe des Handwerks heruntersteigt, mag dieses auch einen goldenen Boden haben.

Das Drama als Kunstwerk aber wird zum poetischen Kunstwerk schon dadurch, daß sein vornehmstes und unentbehrlichstes Ausdrucksmittel die Sprache ist; so, wie es aus der Hand seines Schöpfers hervorgeht als Gegenstand der Darstellung für das lebendige Spiel auf dem Schauplatz, ist es ein sprach-

lich geformtes Kunstwerk, also schon unter diesem Gesichtspunkt ein Werk der Dichtkunst — das Wort Kunst natürlich im strengen ästhetischen Sinn gefaßt, nicht in dem weiteren, in dem auch eine Rede oder eine wissenschaftliche Abhandlung als ein sprachlich geformtes Kunstwerk bezeichnet werden kann. Aber nicht nur die äußere Sprachform macht das Drama zum poetischen Kunstwerk, sondern ebenso und im letzten Grunde die innere dramatische Form, aus welcher die äußere als poetische hervorwächst. Ein persönlicher Lebensgehalt, in eine Stoffwelt von Bildern und Gestalten hineingefühlt und hineingeschaut, in und mit dieser Stoffwelt von der schaffenden Phantasie unter bestimmten inneren Kunstgesetzen organisiert und geformt und zwar so, daß die so entstandene innere Form durch das Ausdrucksmittel der Sprache ihre äußere Form bekommen, der Anschauung anderer vermittelt werden kann — das ist doch wohl Poesie, das ist der poetische Gehalt eines sprachlich geformten Kunstwerkes, der es von anderen sprachlich geformten Geisteserzeugnissen unterscheidet. Sind aber jene inneren Kunstgesetze, unter welchen der Gehalt organisiert wird, die Gesetze der dramatischen Kunst, so ist die poetische Schöpfung dramatisches Kunstwerk und das dramatische Kunstwerk Poesie.

So ist es im Grunde selbstverständlich, obwohl

es aus naheliegenden Gründen ausdrücklich festgestellt werden muß: daß der Schöpfer eines Dramas zugleich ein Dichter sein muß, daß nur ein dramatischer Dichter ein wirklicher Dramatiker ist, nicht aber jeder Bühnenhandwerker, der nur die äußeren Formen des dramatischen Spiels benützt, um irgendwelche andere Zwecke zu erreichen als die der dramatischen Kunstwirkung. Nur der produktiven dichterischen Phantasie gelingt es, in die Lebenszusammenhänge und Lebenskonflikte des Menschendaseins mit unmittelbar schauendem Blick so tief einzudringen, daß sie aus dem Rohstoff eine lebendige dramatische Handlung bilden kann; nur der Dichter vermag seine persönliche Weltanschauung so in den Stoff hineinzufühlen und hineinzuschauen, daß sie auch wieder aus der dramatischen Handlung herausschaut und herausgefühlt werden kann, unmittelbar im Drama und aus dem Drama lebt und wirkt. Die verständige Erkenntnis des geistvollsten und tiefstdenkenden Menschen, der keine produktive Dichterphantasie besitzt, reicht dazu nicht aus — ebensowenig aber die bloße Kombinationsgabe jener nur reproduktiven Scheindramatiker, die wohl allerlei Fetzen des beobachteten wirklichen Lebens mit äußerer Theatertechnik zu einem Stück zusammenschweißen aber kein Drama gestalten können, dessen Handlung eine einheitliche, in sich abgeschlossene, von innen und aus der Tiefe des Menschenslebens heraus

wirkende Offenbarung über Menschenwillen und Menschengeschick bietet. Nur der Dichter ist ferner der sichere Menschengestalter, welcher innerlich lebendige, nicht bloß aus Einzelzügen äußerlich zusammengeleimte Charaktere hinstellen kann — Charaktere von jener Lebenswahrheit, welche weder durch peinlich getreue Nachbildung eines zufällig vorhandenen Modells, noch durch willkürliche Menschenkonstruktion einer haltlosen Alltagsphantasie geschaffen werden kann, sondern nur durch die intuitive Erfassung des Wesentlichen im Menschen zugleich mit den individuellen menschlichen Besonderheiten — Charaktere, deren innerster Lebenswille mit aller individuellen Schärfe vor die Anschauung tritt und uns doch die Ahnung und das Gefühl giebt, daß und wiefern der Einzelwille am allgemeinen Menschengeschick mitwirkt. Nur ein dramatischer Dichter wird die Kompositionsgesetze des Dramas nicht als äußerliche Regeln handhaben, sondern ihre Anwendung in jedem einzelnen Fall aus der großen Gesamtanschauung seines Werkes heraus in die Hand bekommen, so daß sie mit voller Freiheit und doch in strenger Notwendigkeit sich wie von selbst vollziehen. Nur die Dichterphantasie vermag die tragischen und komischen Konflikte so in die Tiefe zu verfolgen und an der Wurzel zu fassen, daß sie sich von innen heraus zu anschaulichem dramatischem Spiel aufblättern lassen und nach ihren eigenen Gesetzen

zum überzeugenden Austrag kommen. Und nur der Dichter besitzt jene völlige Herrschaft über sämtliche für das dramatische Spiel nötigen Ausdrucksbewegungen, namentlich aber über die Sprache, ohne welche es nicht möglich ist, das innerlich Geschaute und Geformte auch in die äußere dramatische Form umzusetzen. Zwar braucht er, wie früher schon angedeutet, nicht Schauspieler zu sein, die Mimik nicht als eine Kunst äußerer Darstellung zu beherrschen; aber in der Phantasie sieht er Mienen und Geberden, Lachen und Weinen, Gang und Haltung seiner dramatischen Personen, hört er Ton und Klang der Stimme, fühlt er den ganzen Prozeß, mit dem die seelischen Vorgänge sich in körperliche Sichtbarkeit herausarbeiten, so deutlich wie kein anderer außer etwa der ihm nachschaffende Schauspieler; und diese Stärke der inneren Anschauung giebt ihm die Kraft, das Spiel der Ausdrucksbewegungen wirksam anzuordnen, vorzuschreiben, mit dem Wort ins Verhältnis zu setzen oder ins Wort umzusetzen, kurz die von ihm geschauten Charaktere in jedem Augenblick auch in die sichtbare Bewegung des dramatischen Spiels zu bringen. Vor allem aber die Sprache ist ja so recht *sein* eigenstes Ausdrucksmittel; und seine nur ihm eigene, angeborene, wenn auch durch noch so viel Uebung zur Meisterschaft entwickelte Kunst ist es, den dramatischen Vorgängen jederzeit gerade *die* Sprache zu leihen, die sie ihrem

Wesen gemäß fordern, die als die einzig richtige und überzeugende unmittelbar und ohne Zweifel empfunden wird, je nach Maßgabe des gegebenen Falles. Schon an der Sprache eines Dramas, sei es nun Prosasprache oder Verssprache, läßt sich erkennen, ob es von einem Dichter stammt oder nur von einem geschickten Bühnenhandwerker; und der Dichter verleugnet sich auch in Prosa so wenig, als sich der Handwerker in seinen Versen verbergen kann.

Kurz, das Verhältnis von Poesie und Drama, Poetisch und Dramatisch, stellt sich, von dieser Seite gesehen, so: der ästhetische Gehalt und Wert eines Dramas, das als Kunstwerk gelten darf, ist zugleich poetischer Gehalt und Wert, das Drama als Kunstwerk ist zugleich Poesie, das Dramatische wird zum Poetischen, wie der Dramatiker es erst wirklich ist als Dichter. Es ist insofern kein abgeschwächtes Lob, sondern entweder ein Unsinn oder ein vernichtender Tadel, wenn wir in einer Kritik lesen: das Drama wäre ganz gut, nur hat es keinen poetischen Wert! Thatsächlich giebt es denn auch kein Drama von einiger Bedeutung, das nicht von einem Dichter herrührte, alle großen Dramatiker vollends sind zugleich große Dichter — und hiergegen kommt auch Lessings Selbstzeugnis, daß er kein Dichter sei, nicht auf: denn seine drei großen Dramen erweisen ihn eben doch als Dichter, wenn auch als einen, der nur im Drama,

und auch da nur langsam und mit Hilfe der Kritik zur Größe gediehen ist.

Aber die Sache hat auch noch eine andere Seite: nicht alles Poetische ist zugleich dramatisch, der poetische Wert eines Werkes allein verbürgt noch nicht seinen dramatischen, der Dichter als solcher ist damit noch nicht Dramatiker. Auch das ist eigentlich selbstverständlich, aber es muß so gut ausdrücklich festgestellt werden wie das Bisherige; denn beim Publikum und bei den Poeten, wenigstens bei Poeten minderen Ranges ist die Meinung sehr verbreitet, damit daß einer ein Poet sei, sei er auch ein Dramatiker. So bescheren uns manche ganz wackere, als Lyriker oder Erzähler vielleicht treffliche Dichter nur allzuoft schwache oder ganz unmögliche Dramen — so gut wie die Nichtdichter und Scheindramatiker ihre poesieverlassenen Bühnenstücke uns als wirkliche Dramen ausgeben. Und wie das Publikum sich diese oft genug aufschwatzen läßt, so wird es auch nicht selten stutzig oder unwillig, wenn die dramaturgische Kritik sich genötigt sieht, auszusprechen oder nachzuweisen, daß dieses oder jenes Drama eines sonst beliebten oder gefeierten Dichters zwar einen bestimmten poetischen Wert allgemeiner Art, aber einen geringen oder gar keinen dramatischen Wert oder bedenkliche dramatische Schwächen habe — heiße der Dichter nun Goethe oder Uhland oder

Geibel oder Heyse oder wie sonst. Thatsache ist aber, daß es zwar kaum einen Dichter von Bedeutung giebt, der nicht irgendwie lyrisch ausgerüstet wäre, wenn auch gar in so geringem Maße wie Lessing — daß aber die Begabung zum Dramatiker nicht notwendig in der allgemein poetischen mitgesetzt ist. Namentlich eine starke epische Begabung verträgt sich häufig nicht mit ausreichender dramatischer Befähigung — während die lyrische Anlage sich sehr wohl auch zu dramatischer Leistungsfähigkeit auswachsen oder mit ihr von Anfang an Hand in Hand gehen kann. Zum Dramatiker braucht es eben eine ganz besondere persönliche Veranlagung für das Anschauen und wenn auch nur phantasiemäßige Durchleben von Willenskonflikten, einen kräftigen Sinn fürs Tragische oder Komische, eine besondere Phantasieausrüstung für das Hin und Her eines Spieles, eine Art architektonischen Sinnes für Komposition und Handlungsführung, eine gewisse dialektische Gabe, Konsequenz und Biegsamkeit zugleich, eine Richtung der Phantasie aufs Mimische, eine Fähigkeit des Ueberblicks über schwierige Verwicklungen: das und dergleichen in irgend einer besonderen Mischung und dazu eine gewisse Straffheit und Energie des eigenen Willenslebens nebst einem namhaften Stück Männlichkeit — ist nicht bei jedem Dichter mit seiner individuellen poetischen Ausrüstung gegeben. Und überdies steckt

nicht in jedem dichterischen Talent die Wucht und Weite, die Größe und Tiefe persönlicher Weltanschauung, die auch bei leidlicher Beherrschung der äußeren dramatischen Formen dem dramatischen Kunstwerk erst seinen vollen Gehalt einzugießen vermag. Bis auf einen gewissen Grad kommt auch das in Betracht, daß am dramatischen Gesamtkunstwerk doch nicht die Poesie allein beteiligt ist, wenn es auch ohne sie nicht zustande kommt, daß der Dramatiker auch für die Elemente aus anderen Künsten einen Sinn haben muß, die zur Mitwirkung, wenn auch in dienender Stellung, kommen — ja auch einen gewissen Sinn für das, was an der dramatischen Kunst, wie übrigens an jeder, vom Handwerk besonderer Art und Uebung hängt. Deckt sich also, von dieser anderen Seite gesehen, das Poetische mit dem Dramatischen im allgemeinen nicht ohne weiteres, so gilt das ferner auch im Einzelnen: es kann ein Teil eines Dramas, eine Szene, eine Stelle sehr poetisch sein und doch sehr undramatisch — warum und inwiefern, muß aus allem Bisherigen klar sein.

Das Dramatische deckt sich aber auch nicht ohne weiteres mit dem Theatralischen, obwohl sich beides andererseits nicht trennen läßt. Thatsächlich wird ja beides nur zu oft verwechselt, wird das bloß Theatralische fürs Dramatische ausge-

geben; und umgekehrt zeigt sich zuweilen eine starke Abneigung gegen das Theatralische im vermeintlichen Interesse des Dramatischen, es erheben gerade gegenwärtig verschiedene Stimmen die bewegliche Klage, daß unser Drama am Theater kranke und zugrunde gehe, und die dringende Forderung, daß das Drama sich vom Theater freimache, mit dem es eigentlich gar nichts zu schaffen habe. Daran ist ebensoviel Falsches wie Wahres; die Sache will etwas schärfer ins Auge gefaßt sein.

Was ist denn das Theater? Doch wohl der Schauplatz für das dramatische Spiel! Dieser mag in seinem zeitweiligen thatsächlichen Zustand noch so verwahrlost und verlottert sein, es mag sich noch so viel Fremdartiges, noch so viel Unkunst und freches Handwerk darauf breit machen, er mag zur geistverlassenen Unterhaltungs- und Vergnügungsbude entwürdigt sein, die auf ihm herrschenden Zustände mögen zu einer bestimmten Zeit von der Art sein, daß das wirkliche Drama gar keinen Platz mehr darauf findet, daß der dramatische Dichter sich fast schämen muß, ihn zu betreten oder sich in heiliger Entrüstung für jetzt von ihm abwendet: trotz allem bleibt das Theater seiner Bestimmung nach der Schauplatz fürs dramatische Spiel, trotz allem braucht das Drama als Drama einen Schauplatz, auf dem es als lebendiges Spiel vor die Anschauung treten

kann. Auch der verbittertste dramatische Dichter oder Freund der dramatischen Kunst verlangt trotz alles Zornes über das jeweilige Theater doch im Grund seines Herzens nur eben nach einem andern Theater, nach einem würdigen Schauplatz für das echte dramatische Spiel; nur das dramenschreibende Literatentum, nur die Poeten, die ewig nur Literatur machen wollen für die Literatur, die nur schreiben und Bücher machen wollen, unbekümmert um die Möglichkeit eines wirklichen dramatischen Spiels, oder die überhaupt keine Fähigkeit zu dramatischer Gestaltung besitzen, nur sie können dahin kommen, daß sie dem Theater als dem Schauplatz des Spiels grundsätzlich den Rücken kehren — und selbst sie schielen zuweilen mit einem Auge nach ihm zurück. Braucht aber das Drama irgendwie einen Schauplatz, einen Spielplatz, ein Theater, nun so hängt eben am Dramatischen selbst von Natur das Theatralische, so treibt es das Theatralische von selbst aus sich hervor. Der Begriff des Theatralischen umfaßt dann alles das, was dazu dient, eine vom Dichter geschaffene und sprachlich ausgestaltete dramatische Handlung in ihrer ganzen inneren Lebensfülle auch in das äußerlich schaubare Spiel auf einem bestimmten realen Schauplatz umzusetzen, für die Bühne tauglich und wirksam zu machen. Die künstlerische Formgebung ist damit allerdings an der äußersten Peripherie der äußeren

Form angelangt, aber auch bis dorthin muß sie vorschreiten, wenn das dramatische Kunstwerk sein völliges Leben für den Zuschauer bekommen soll. Hieher gehört denn alles, was äußere Gliederung der inneren Komposition in bequem spielbare Teilstücke heißt, Sorge für glatten Ablauf der äußeren Vorgänge; wirksame, den Forderungen des Spiels gerechte Abschlüsse der Teilstücke und des Ganzen, faßbare Ueberleitungen von einem Teil zum andern, sogar sogenannte „dankbare" Wirkungen für die Spielenden, das heißt ästhetische Hilfen für die äußere Selbstdarstellung der Schauspieler, sichere Anhaltspunkte für die nachschaffende Thätigkeit der Schauspielkunst; ferner unterstützende Mitwirkung der äußeren Einrichtung des Schauplatzes, Dekoration und Beleuchtung, Szenerie und Maschinerie — kurz alles das, was nötig oder nur auch wünschenswert ist, um die eigentlich dramatischen Vorgänge nicht nur für die nachschaffende Phantasie, für das innere Auge, sondern auch für das äußere Auge wirksam zu machen, das dramatische Wort kräftig zu Gehör zu bringen und in jeder Weise die Anschauung des unmittelbar gegenwärtigen dramatischen Spiels als solchen so eindringlich und überzeugend und ästhetisch lustvoll als möglich zu machen.

Dieses Theatralische ist nun freilich nicht dasselbe wie das Dramatische, ist nicht Selbstzweck

sondern nur dienendes Mittel zur völligen Erreichung des dramatischen Zwecks; es ist bis auf einen gewissen Grad nicht nur von ästhetischen sondern auch von praktischen Rücksichten bedingt, es ist zum Teil ein Stück Handwerk, fordert eine gewisse Handwerksfertigkeit und auch vom Dichter, der es in den Kreis seines dramatischen Schaffens zieht, eine zuweilen rein verständige Erwägung. Aber etwas vom Handwerk hängt eben schließlich an jeder Kunst, sogar an der Poesie — von anderen Künsten wie namentlich z. B. von der Architektur nicht zu reden; und diejenigen, welche das Handwerk in diesem Sinne nicht können oder wenigstens kennen sondern nur hochherab verachten, pflegen erfahrungsgemäß nicht eben die größten Künstler zu sein. Erst wenn das Theatralische sich vom Dramatischen ablöst und auf eigene Füße stellt, Selbstzweck oder wenigstens beherrschender Zweck wird, wenn das Handwerk, das an der Kunst hängt, die Kunst austreibt, sich wie der Spatz ins Nest der Schwalbe setzt und mit frechen Augen daraus hervorglotzt, dann entsteht das Theatralische im übeln Sinn, das ruchlos, oft schamlos kunstfeindliche Theatralische; dann können die Zustände eintreten, da das Drama am Theater krankt und hinsiecht und zu einem Gegenstand der Abneigung gerade für diejenigen werden kann, die es mit der dramatischen Kunst

ehrlich meinen. Derartige Zustände werden der dramatischen Kunst um so gefährlicher, je mehr im Theaterpublikum nicht der grobe Pöbel sich breit macht, der gar nichts anderes sucht als äußerlich plumpe Theaterwirkungen, je mehr dagegen der feine und raffinierte Großstadtpöbel den Ton angiebt, je mehr die große Masse der sogenannten Gebildeten den Theaterbesuch als ein Erfordernis seiner Bildung ansieht aber in seiner dramaturgischen Urteilsunfähigkeit sich das bloße Theatralische für das Dramatische aufschwatzen läßt; je mehr der äußere Bühnenerfolg, der Erfolg an Tagesruhm und Geld nicht nur die ganz geistlosen Bühnenhandwerke obenauf bringt, sondern auch Dramatiker, die etwas vom Dichter in sich hätten, verleitet, auf den äußern theatralischen Effekt zu arbeiten und den dramatischen Dichter in sich immer mehr zu ersticken, so daß sie zuletzt nicht mehr innerlich dramatisch schaffen *können*, selbst wenn einmal ihr eingeschläfertes ästhetisches Gewissen wieder aufwacht. Die üble und gefährliche Loslösung des Theatralischen vom Dramatischen vollzieht sich insofern ohne besondere Schwierigkeiten, als das Theatralische und Handwerksmäßige eben das Lernbare an der dramatischen Kunst ist, wie sich ja von jeder Kunst das äußerlich Technische und Handwerksmäßige als solches erlernen läßt; so schießen in Zeiten, da das Theater im

Vordergrund des Interesses steht und sogar die glänzendsten äußeren Erfolge verheißt, die Pfuscher schwammgleich in Massen empor und füllen mit ihren innerlich hohlen und nichtigen, dramatisch gänzlich haltlosen aber theatralisch blendenden oder nur auch zur Not wirkungsvollen Machwerken das zur Abendunterhaltungsbude für die Massen gewordene Theater. Und doch sind diese nicht einmal die schlimmsten Feinde der dramatischen Kunst, weil sie sich doch, auch dem nur halbwegs Urteilsfähigen, rasch in ihrer Nichtigkeit offenbaren und überdies mit großer Eile wieder vom Schauplatz zu verschwinden pflegen; viel gefährlicher sind jene Scheindramatiker, welche von Haus aus nicht ohne wirkliche dramatische Begabung sind, nicht von aller Poesie verlassen sind, aber aus irgend welchem Grunde es zu keiner inneren Reife und Vertiefung bringen, den Ernst und die Zucht der Kunst so wenig kennen wie das einsame Ringen der Persönlichkeit um ihr eigenes ethisches Heil und um eine große Weltauffassung: wenn diese das Maß ihrer dramatisch-poetischen Begabung im Hasten nach dem äußeren Bühneneffekt vergeuden, in diesem Effekt aber Virtuosen werden, dann entstehen jene Kunst und Geschmack vergiftenden dramatischen Scheingebilde, in denen das Theatralische sich als das Dramatische selbst zu geberden weiß, so daß schon

ein scharfes dramaturgisches Urteil oder ein gefestigter Geschmack dazu gehört, um sich nicht verblüffen zu lassen. Damit sind aber allezeit nur die Wenigsten ausgerüstet, und so haben solche Theatraliker von Kotzebue bis Sudermann immer wieder den wirklichen dramatischen Dichtern in der Gunst des Theaterpublikums den Rang abgelaufen und werden es auch in Zukunft thun, wenn nicht mit der Zeit ein ganz anderes Verständnis fürs Dramatische auch in weitere Kreise einzieht — was jedenfalls langsam genug geschehen wird.

Daß das Drama am Theater kranken kann, immer von Zeit zu Zeit wieder daran krankt und gerade heute wieder einmal schwer daran erkrankt ist, kann also ruhig zugegeben werden. Aber daraus folgt nicht, daß das Drama seine Verbindung mit dem Theater und mit der Schauspielkunst zu lösen und sich etwa ins Altenstübchen der Literatur zurückzuziehen habe; daraus folgt nur, daß zeitweilig gegebene Theaterzustände nach Aenderung und Besserung verlangen, daß die Verwechslung von Dramatisch und Theatralisch ein nicht gering zu achtender Schaden für die dramatische Kunst ist und daß der Dramatiker selbst sich aufs Sorgfältigste und Gewissenhafteste zu hüten hat, theoretisch oder praktisch in diese Verwechslung zu verfallen. Aber ebensowenig braucht

er dem Wahn zu huldigen, daß ihn das Theatralische im notwendigen und natürlich sich ergebenden Sinne gar nichts angehe, daß er es ganz ungestraft misachten dürfe. Freilich braucht er sich auch nicht allzu peinlich darum zu sorgen — nicht nur, weil ihm in der Praxis vieles Einzelne vom Regisseur abgenommen werden kann, der nun einmal thatsächlich für die äußere Leitung des dramatischen Spiels sein Stellvertreter geworden ist; vielmehr noch aus einem innerlichen Grunde. Wo nämlich das Dramatisch-Poetische wirklich und echt vorhanden ist, da treibt es das Theatralische ganz von selbst und notwendig aus seinen inneren Formen und Lebensbedingungen als die angemessene Bühnenform heraus, bald stärker bald schwächer, immer aber im richtigen Maßverhältniß zum Dramatischen selbst. Bei dem geborenen und kraftvollen dramatischen Dichter ist der Sinn fürs Theatralische in seiner dramatisch-poetischen Begabung selbst schon mitgesetzt; es bedarf für ihn nur noch einiger Uebung und Kenntnis der realen Bühne und ihrer Technik, um das Nötige mit sicherem Takte zu treffen und so anzuordnen, daß sein Drama von den Vertretern der Schauspielkunst sicher und angemessen ins schaubare Spiel auf dem Schauplatz gesetzt werden kann. Daß diese ausführenden Organe des dramatischen Dichters ihre Aufgabe richtig fassen und ihre Kunst

verstehen, ist dabei unerläßliche Voraussetzung; darüber jedoch nähere Untersuchungen anzustellen, ist nicht mehr Sache der Aesthetik des Dramas — sie hat es nur mit dem Drama selbst als einem spielbaren Kunstwerk zu thun; wie und mit welchen Kunstmitteln es thatsächlich gespielt werden soll und kann, das hätte eine Aesthetik der Schauspielkunst zu erörtern.

Die Aesthetik des Dramas ist hiermit an der Grenze ihres Gebietes angelangt. Ist richtig und giltig, was die vorstehenden Untersuchungen und Ausführungen darzuthun suchten, so ist die dramatische Kunst zwar nicht die Kunst schlechthin, auch noch nicht ohne Weiteres die höchste Kunst, aber das Drama gehört doch zum Höchsten, was menschliche Kunst überhaupt erstreben und erzeugen kann; seine Offenbarungen schöpfen aus den Tiefen des Daseins und Lebensgehaltes wie nicht leicht andere, ihre Wirkungen sind von unermeßlicher Mächtigkeit. Diese Kunst kann aber auch, wenn sie entweiht und geschändet, verseucht und vergiftet, veräußerlicht und verflacht wird, wahrhaft zerstörende Wirkungen im geistigen Leben einer Nation anrichten. Jede Nation und jede Zeit hat aber immer das Drama, das die Nation in dieser Zeit verdient oder sich gefallen läßt. Und nicht nur an den Dramatikern, Kritikern und Aesthetikern, sondern an allen wahrhaft Ge-

bildeten einer Nation liegt es, nach Kräften dafür zu sorgen, es geradezu als Gewissenssache zu betrachten, daß nur das auf dem dramatischen Schauplatz Geltung gewinne, was echte dramatische Kunst ist. Das ist nicht nur ein ästhetisches sondern ein ethisches und nationales Interesse. Dazu aber muß man wissen, und wenn mans nicht weiß, lernen, was dramatische Kunst ist.



J. S. Preuß, Berlin SW., Kommandantenstr. 14.

Inhalt.

